



Early Journal Content on JSTOR, Free to Anyone in the World

This article is one of nearly 500,000 scholarly works digitized and made freely available to everyone in the world by JSTOR.

Known as the Early Journal Content, this set of works include research articles, news, letters, and other writings published in more than 200 of the oldest leading academic journals. The works date from the mid-seventeenth to the early twentieth centuries.

We encourage people to read and share the Early Journal Content openly and to tell others that this resource exists. People may post this content online or redistribute in any way for non-commercial purposes.

Read more about Early Journal Content at <http://about.jstor.org/participate-jstor/individuals/early-journal-content>.

JSTOR is a digital library of academic journals, books, and primary source objects. JSTOR helps people discover, use, and build upon a wide range of content through a powerful research and teaching platform, and preserves this content for future generations. JSTOR is part of ITHAKA, a not-for-profit organization that also includes Ithaka S+R and Portico. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Ueber die Pantomimen der Römer.

Die Entstehung und Ausbildung dieser wundersamen Gattung theatralischer Darstellung setzen die alten Schriftsteller übereinstimmend in die Zeit des Kaisers August. Als Erfinder dieser Kunst und zugleich als die größten Meister werden mit der nemlichen Uebereinstimmung Pyllades und Bathyllus angegeben. Bei Zosim. hist. I p. 4 ed. Steph. heißt es: παντόμιμος ὄρχησις ἐν ἐκείνοις τοῖς χρόνοις (sc. τοῦ Σεβαστοῦ) εἰσῆλθῃ, οὕτω πρότερον οὐσα, Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρῶτον αὐτὴν μετελθόντων. Vg. Athen. I, 20. e. f. Lucian. de salt. c. 34. Dio Cass. LIV, 17. Euseb. chron. 155. Suid. s. v. ὄρχ. παντόμ. und s. v. Ἀθηνόδορος. Welcher letztere in seiner Angabe nur darin irrt, daß er das, was die beiden genannten Künstler unter August zuerst in Gang brachten, dem Kaiser selbst als dessen eigene Erfindung zuschreibt. Auch wird der Name pantomimus bei Griechischen und Römischen Schriftstellern der vorangustischen Zeit nicht gefunden. Es wird aber dieß Wort nicht nur von der Kunstgattung selbst gebraucht, z. B. Plin. h. n. VII, 54 (duo in eodem *pantomimo* obiere); sondern auch vom Künstler, wie dieß unzählige Stellen beweisen. Jedoch beschränkte sich der Sprachgebrauch auf diesen speciellen Ausdruck nicht; sondern gestattete auch den allgemeineren und früher schon von verwandten Darstellungen üblichen Terminus: *saltare*, *saltatio*, *saltator*. Ich nenne das Wort *sal-*

tare einen allgemeineren Ausdruck, und verstehe darunter jede Darstellung eines Gedankens oder einer Empfindung durch Geberden, im Gegensatze der Sprache und Schrift. In diesem Sinne konnte Appulei. X p. 235 Oudend. *saltare solis oculis* sagen. Daß aber der Pantomime schlechthin saltator und seine Handlung saltatio genannt wurde, kann nicht befremden; doch verweise ich auf Stellen, wie folgende: Juvenal. sat. VI, 10. Macrobi. sat. II, 7 und 10, Plin. ep. VII, 24. Sueton. Cal. 54. Arnob. adv. gent. 4. Auch die Griechen bedienten sich, obschon das Wort παντόμιμος aus ihrer Sprache hergenommen war, desselben seltener, und sagten dafür lieber ὀρχηστῆς, ὀρχησις, ὀρχεῖσθαι. So nennt Libanius in der berühmten Rede gegen die Pantomimen, dieselben immerfort ὀρχησταί, und nicht anders stellt Philo orat. in Flacc. die ὀρχηστὰς den μίμοις und ἀνληταῖς durchaus entgegen. Für das Verbum ὀρχεῖσθαι bedarf es keines Beweises. Sollte, um Verwechslung mit Früherem oder Ähnlichem zu verhüten, der Gegenstand genauer bezeichnet werden, so sagte man freilich ὀρχησις παντόμιμος, wie Zosim. a. a. D., oder ὀρχησις Ἰταλική, wie Athen. I p. 20 e. Doch blieb das bloße ὀρχησις üblicher, und daher ist es gekommen, daß Lucian selbst den merkwürdigen Dialog, der sich einzig und allein auf die Pantomimen bezieht, περὶ ὀρχήσεως überschrieben hat. Dieß darf uns nicht irre oder glauben machen, als habe er von pantomimischen Darstellungen, die selbst im älteren Griechenland nicht unbekannt waren, gesprochen. Denn zuvörderst ist die Rede von theoretischen Darstellungen, wie dieß aus cap. 4 und 5 hervorgeht: und dann setzt er, um anzuzeigen, daß er es gerade mit dem Römischen Pantomimus zu thun habe, c. 34 ausdrücklich hinzu: ἀλλὰ τόγῃ ἐν τῷ παρόντι μοι κεφάλαιον τοῦ λόγου τοῦτό ἐστι, τὴν νῦν ὀρχησιν καθ' ἑστῶσαν ἐπαινέσαι καὶ δεῖξαι, ὅσα ἐν αὐτῇ, τερπνὰ καὶ χρήσιμα περιλαβοῦσα ἔχει, οὐ πάλαι ἀρξαμένη ἐς τοσοῦτον κάλλος ἐπιδιδόναι, ἀλλὰ κατὰ τὸν Σεβαστὸν

μάλιστα. Der Dialog wird abgehalten zwischen dem Stoiker Crato und dem muntern Lycinus, der begeistert für die alle Welt bezaubernden Pantomimen eine Apologie derselben übernimmt. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, worin das Wesen, die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten dieser neuen Kunst bestanden. Weßhalb diese Schrift des Lucian ein unschätzbar wichtiges Document für die Geschichte des Pantomimus geworden, und in nachfolgenden Untersuchungen von uns in der Art zum Grunde gelegt werden soll, daß alle andere Zugabe nur als Erläuterungs- und Ergänzungsmittel betrachtet werden mag.

Die Orchestik im Sinne der Alten, als Kunst des Ausdrucks durch Geberden und Bewegungen des Körpers, geht in die ältesten Zeiten der Griechen und Römer hinauf. Vg. Lucian. de salt. c. 8—26. Rhythmik wurde früh damit verbunden, und erscheint dann meistens als ein wesentlicher Bestandtheil derselben. Schon Homer kannte die Kunst in dieser Form und Ausbildung. Aber in den Zeiten des Aeschylus muß sie schon eine bedeutende Höhe erreicht haben, wenn einiges Gewicht auf die Nachrichten zu legen ist, welche Athen. I p. 21 f über die hohe Kunstfertigkeit des Orchesten Telestes giebt: *πολλὰ ἐξέυρηκε σχήματα, ἅκρω ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσαις . . οὕτως ἦν τεχνίτης, ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτα ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως*. Ueber den Aeschylus selbst, als Verbesserer der Orchestik vgl. Athen. I p. 21 e. Um diese Zeit und kurz nachher erhielten die drei Arten des dramatischen Chortanzes ihren eigenthümlichen Charakter und zugleich einen solchen Grad von Vollkommenheit, daß sie alle anderen Gattungen bei weitem übertrafen. Es gab nemlich in den verschiedenen Gegenden Griechenlands eine Anzahl von heiligen und profanen, von ernststen und burlesken Tanzarten. An letzteren war besonders reich Sicilien, das tanzlustige. Der fleißige Meursius hat mit Aufzählung der in zerstreuten

Nachrichten der Alten erwähnten Tänze ein ganzes Buch (de orchestra) angefüllt. Bei den Römern gaben die aus Etrurien herübergerufenen Tänzer (a. 394 U. C.) nach Liv. VII, 2. der Orchestik einen neuen Schwung. Schon um die Zeiten des zweiten Punischen Kriegs gab es Tanzschulen in Rom, die sogar von den angesehensten Männern und edelsten Matronen besucht wurden. Scipio Africanus der Jüngere beklagte es einst in einer Rede, daß er mehr als fünf hundert solcher vornehmen Lehrlinge in einer Tanzschule ertappt hätte. In Cicero's Zeit galten der Consular Gabinius, M. Coelius und Licinius Crassus bei aller Welt als Männer, die es in der saltatio sehr weit gebracht. Vg. Macrob. Sat. II, 10. Es zeigten aber, wie schon aus der eben angeführten Stelle bei Macrobius hervorgeht, die Römer in den meisten ihrer Tänze eine große Neigung zum Obscönen und Burlesken. Vellei. Patere. II, 85, 2 erzählt von einem Schreiber des Antonius, wie er den Glaucus getanzt, und nennt ihn zugleich rerum obscoenissimarum auctor. An eine grob-komische Pantomime denke ich, wenn bei Horat. Sat. I, 5, 63 Messius den plumphen Sarmenus auffordert, uti agrestem Cyclopa saltaret. Vg. epist. II, 2, 125. Daher wird es begreiflich, wie in der voraugustischen Zeit die saltatio unter die res turpes gehören, und saltator ein Schimpfname seyn konnte. Vg. besonders Cicero pro Mur. 6.

Aber weder in diesen älteren und rohen Tänzen der Römer, noch in der mehr ausgebildeten Orchestik der Griechen ist der wahre und nächste Ursprung der Pantomimen zu suchen. So sah schon Lucian die Sache an, indem er c. 33 das Verfahren derjenigen verwirft, die, um den Pantomimus zu erklären, eine ganze Reihe früher erfundener Tanzarten aufzählten, und deren Ursprünge nachwiesen; dann c. 34 ausdrücklich sagt, der Pantomimus sey durchaus als Römische Erfindung zu betrachten, und unter August in Gang gekommen, mit dem Zusatz: αἱ μὲν γὰρ πρόωται ἔκκειναι, ὥσπερ

τινὲς ῥίξαι καὶ θεμέλιον τῆς ὀρχήσεως ἦσαν· τὸ δὲ αἶθος αὐτῆς καὶ τὸν τελεώτατον καρπὸν, ὅπερ νῦν μάλιστα ἐς τὸ ἀκρότατον ἀποτετέλεσται, τοῦτο νῦν ὁ ἡμέτερος λόγος διέσχεται, παρεῖς τὸ θερμαῦστίξειν καὶ γέρανον ὀρχεῖσθαι, καὶ τὰ ἄλλα, ὥς μὴ δὲν τῇ νῦν ταύτῃ ἔτι προσήκοντα. οὐδὲ γὰρ ἐκεῖνο τὸ Φρύγιον τῆς ὀρχήσεως εἶδος, τὸ παροίνιον καὶ συμποτικόν, μετὰ μέθης γιγνόμενον, ἀγροίκων πολλάκις πρὸς αὐλήμα γυναικεῶν ὀρχουμένων, σφοδρὰ καὶ καματηρὰ πηδήματα, καὶ νῦν ἔτι ταῦς ἀγροικίαις ἐπικολάζοντα, ὑπ' ἀγνοίας παρέλιπον, ἀλλ' ὅτι μὴ δὲν ταῦτα τῇ νῦν ὀρχήσει κοινωνεῖ. Ich finde daher den eigentlichen Keim der neuen Kunst in dem canticum der Römer, und zwar in der Weise, wie sie schon seit Livius Andronicus vorgetragen wurde. Nach Liv. VII, 2 tanzte er das canticum, während ein Anderer den Text desselben zur Flöte absang. Livius dicitur, quum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem quum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediabat. Gerade diese drei Bestandtheile, pantomimischer Tanz, Vortrag des canticum durch Gesang und begleitende Musik werden uns in der Folge beim Pantomimus wieder begegnen. Dazu nehme man nun folgende Stelle des Diomedes bei Putsch. p. 489, der in dem Pantomimus einen aus dem Drama ausgeschiedenen und nun besonders ausgebildeten Bestandtheil wiederfand. Primis autem temporibus, ut asserit Tranquillus, omnia quae in scena versantur, in comoedia agebantur. Nam *pantomimus* et *pythaulus* et *choraulus* in comoedia canebant. Sed quia non poterant omnia simul apud omnes artifices pariter excellere, si qui erant inter actores comoediarum pro facultate et arte potiores, principatum sibi artificii vindicabant. Sic factum est, ut *nolentibus cedere mimis in artificio suo ceteris, separatio fieret reliquorum*. Nam dum potiores inferioribus, qui in omni ergasterio erant, servire dedignabantur, se ipsos a comoedia

separaverunt: ac sic factum est, ut exemplo semel sumto, unusquisque artis suae rem exsequi coeperit, neque in comoediam venire. Zum bessern Verständniß der Stelle halte man nur fest, daß der Grammatiker zwischen mimi und pantomimi nicht scharf unterscheidet, und mit dem Worte comoedia den allgemeinen Begriff des Drama verknüpft. Nun erst erhalten Lucian's Worte c. 30 *πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾗδον καὶ ὠρχοῦντο · ἐκ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἄσθμα τὴν ψῆδην ἐπετάραττον, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ὑπάρδειν*, die genau mit den Worten des Livius übereinstimmen, ihr volles Licht und ihre gehörige Beziehung. Gemäß dem Zusammenhange, worin sie vorkommen, redet er von dem Ursprung des Pantomimus; daß er aber bei dem *πάλαι οἱ αὐτοὶ ᾗδον* u. d. l. an das alte Römische Drama dachte, kann nach dem bisher Gesagten Niemanden mehr zweifelhaft seyn. Doch ist das abgetrennte canticum noch lange kein Pantomimus. Größere Ausdehnung, planmäßige Composition, kunstvollere Orchestik und manche andere Zuthat machten erst die neue Kunstgattung zu dem, was sie war: wie sich aus nachstehenden Erörterungen ergeben soll.

Gegen diese Ansicht scheint freilich das, was Athen. I. p. 20, e über die Entstehung des Pantomimus sagt, zu streiten. *τοῦτον τὸν Βάθυλλον φησὶν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις*. Sonderbar ist diese Notiz; aber noch sonderbarer, daß keiner der Erklärer sich auf die Deutung derselben eingelassen hat. Wollte der Grammatiker, der aus dem Athenäus diese Nachricht entlehnte, eine Zusammensetzung tragischer, komischer und satyrischer Chortänze in dem Pantomimus finden, so machte er denselben zu dem seltsamsten Quodlibet, von dem sich allen anderen Ergebnissen zufolge auch nicht eine Spur in jenem nachweisen läßt. Soll aber mit dem *συστήσασθαι* ein Vermischen der in dem tragischen,

komischen und satyrischen Tanze wahrnehmbaren Eigenthümlichkeiten angedeutet seyn, so hat der Schriftsteller etwas Widersinniges gesagt, indem ein Vermischen so verschiedener, oder vielmehr entgegengesetzter Elemente undenkbar ist. Es bleibt uns daher, um die auf jede Weise etwas ungeschickt angedrückte Stelle nicht völlig aufzugeben, nur folgende Annahme übrig. Pylades und Bathyllus erhoben das canticum nicht bloß zu einer selbständigen Darstellung von größerem Umfang; sondern sie vervollkommneten auch den früheren Tanz durch eine mehr reizende und kunstvolle Gestikulation. Daß dieß der Fall war, sagt von Pylades namentlich Macrobius. Sat. II. 7. Hic ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud maiores viguit, et venustam induxisse novitatem etc. Räumen wir nun jenem Grammatiker, der so gerne das Ganze auf einen Griechischen Ursprung zurückgeführt hätte, es immerhin ein, daß jene beiden Künstler von der griechischen Orchestik, welche sie als Griechen vollkommen inne hatten, soviel auf die Ausbildung und Vervollkommenung des Pantomimus übertrugen, als sie anwendbar fanden: und obige Stelle hat wenigstens noch einigen Sinn.

Versuchen wir nun zuerst, uns über den Namen pantomimus nach dem Vorgang der Alten selbst zu verständigen. Lucian. sagt c. 67 zur Erklärung desselben folgendes: οὐκ ἀπεικίτως δὲ καὶ οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὀρχηστὴν παντόμιμον καλοῦσιν, ἀπὸ τοῦ δρωμένου σχεδόν. καλὴ γὰρ καὶ ἡ ποιητικὴ παραίνεσις ἐκείνη, τὸ ὦ παῖ, Ποντίου Θηρὸς πετραίου νόον ἰσχων, πάσαις πολίεσσιν ὁμίλει, καὶ τῷ ὀρχηστῇ ἀναγκαῖα. καὶ δεῖ προσφύντα τοῖς πράγμασι συνοικειοῦν ἑαυτὸν ἐκάστῳ τῶν δρωμένων. τὸ δὲ ὅλον, ἥθη καὶ πάθη δεῖξιν καὶ ὑποκρινεῖσθαι ἢ ὀρχησις ἐπαγγέλλεται, νῦν μὲν ἐρῶντα, νῦν δὲ ὀργιζόμενόν τινα εἰσάγουσα, καὶ ἄλλον μεμνηνότα καὶ ἄλλον λεληνημένον καὶ ἅπαντα ταῦτα μεμετροημένως. τὸ γοῦν παρὰδοξότατον, τῆς αὐτῆς ἡμέρας ἄρτι μὲν Ἀθάμας μεμνηνὼς, ἄρτι δὲ Ἴνώ φοβουμένη δέικνυται. καὶ ἄλλοις Ἀτρεὺς ὁ

αὐτός· καὶ μετὰ μικρὸν Θυέστης, εἶτα Αἴγισθος ἢ Ἀερόλη· καὶ πάντα ταῦτα εἰς ἄνθρωπός ἐστιν. Damit vergleiche man Cassiod. V. L. IV. 51. His sunt additae orchistarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam musa Polyhymnia reperisse narratur, ostendens, homines posse et sine oris affatu suum velle declarare. . . Pantomimus igitur, cui a *multifaria imitatione* nomen est, quum primum in scenam plausibus invitatus advenerit, assistunt consoni chori diversis organis eruditi: tunc illa *sensuum manus oculis* canorum carmen exponit, et per signa composita, quasi quibusdam literis edocet intuentis aspectum: in illaque leguntur apices rerum, et non scribendo facit, quod scriptura declaravit. *Idem corpus* Hecaben designat et Venerem, feminam praesentat et marem, regem facit et militem, senem reddit et iuvenem: ut in uno credas esse multos tam varia imitatione discretos. Der letztere Theil dieser Stelle findet sich mit denselben Worten bei Tertullian. apol. 19. Fassen wir diese beiden Beschreibungen, welche einander ergänzen und erläutern, zusammen: so können wir für unsere Definition des Pantomimus vorläufig zwei wesentliche Merkmale abstrahiren. Nämlich in dem Pantomimus stellt erstens eine einzige Person alle Rollen eines Stückes dar, und zweitens, nur vermittelt der Geberdensprache. Damit ist nun freilich die Schilderung dieser Kunstart nicht erschöpft; manche andere Eigenthümlichkeiten derselben sollen daher nach ausführlicher Exposition der beiden Hauptmerkmale in nachfolgenden Erörterungen noch besonders besprochen werden.

Eine einzige Person spielte alle Rollen des Pantomimus, die weiblichen und die männlichen, die Haupt- und Nebenrollen, versteht sich in einer successiven Folge; denn an ein Nebeneinander wie im Diverbium des Drama's war ja dabei nicht zu denken. Man glaube nämlich nicht, daß bei den aus Cassiodor citirten Worten *Idem corpus Herculem de-*

signat et Venerem etc. oder bei Lucian καὶ ἄλλοτε Ἀτρεως ὁ αὐτὸς καὶ μετὰ μικρὸν Ὀρέστης κ. τ. λ. an verschiedene einzelne Darstellungen derselben Person zu denken sey; denn derselbe Lucian giebt c. 63. die einzelnen Rollen und ihre Folge, die ein Pantomime in einem einzigen Stück aufführte, mit diesen Worten an: αὐτὸς ἐφ' ἑαυτοῦ ὠρχήσατο τὴν Ἀφροδίτης καὶ Ἀρεος μοιχείαν, Ἥλιον μηνύοντα καὶ Ἡφαιστον ἐπιβουλεύοντα, καὶ τοῖς δεσμοῖς ἀμφοτέροισι τὴν τε Ἀφροδίτην καὶ τὸν Ἀρη σαγηνεύοντα, καὶ τοὺς ἐφροσιῶτας θεοὺς ἕκαστον αὐτῶν, καὶ αἰδουμένην μὲν τὴν Ἀφροδίτην, ὑποδεδαικῶτα τε καὶ ἱκετεύοντα τὸν Ἀρη καὶ ὅσα τῇ ἱστορίᾳ ταύτῃ πρόσσεστιν. Der Pantomime Xenophon, auf den das 353ste Epigramm unter den adesp. bei Jacobs anthol. gedichtet ist, tanzte die in den Versen selbst bezeichneten Rollen des Bacchus, Penetheus, Tiresias, der Agave. In diesem Bezuge nennt Crinagoras epigr. 47 einen Pantomimen τέτταρσι διπλασιασθέντα προσώποις. Natürlicherweise wurden für eine jede Rolle die Masken und auch wol meistens das Kostüm geändert. Dies geht aus folgender Erzählung bei Lucian c. 66 hervor. ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ, παρεσκευασμένα (τοσοῦτων γὰρ μερῶν τὸ δράμα ἦν) ἐζήτει, ἐνα ὁρῶν τὸν ὀρχηστὴν, τίνες οἱ ὀρχησόμενοι καὶ ὑποκρινομένοι τὰ λοιπὰ προσώπευα εἶεν· ἐπεὶ δὲ ἔμαθεν, ὅτι ὁ αὐτὸς ὑποκρινεῖται καὶ ὑπορχήσεται τὰ πάντα, ἐλελήθεις, ἔφη, ὃ βέλτιστε, σῶμα μὲν τοῦτο ἐν, πολλὰς δὲ ψυχὰς ἔχων. Es gehörte zu den Vorzügen eines gewandten Pantomimen, recht viele Rollen unmittelbar nach einander, d. h. in einem und demselben Stück geben zu können. Das Spiel eines solchen nannte man πολυπρόσωπος. Vg. Jacobs ad anthol. II, 1 p. 308. Eine sonderbare Abweichung ist in der Erzählung des Lucian c. 83 angedeutet. Von dem den rasenden Ajax spielenden Pantomimen heißt es: ἐνὸς δὲ τῶν ὑπανδρῶν τὸν αὐτὸν ἀρπάσας, τοῦ Ὀδυσσεως πλησίον ἐστῶτος καὶ ἐπὶ τῇ νίκῃ μέγα φρονοῦντος διεῖλε τὴν κεφαλὴν

κατενεγκών· καὶ εἶγε μὴ ὁ πῆλος ἀντέσχε, καὶ τὸ πολὺ τῆς πληγῆς ἀπεδέξατο, ἀπολώλει ἂν ὁ κακοδαίμων Ὀδυσσεὺς, ὁρχηστῇ παραπαύοντι περιπεσών. Wenn nicht einer der Choristen spaßhafter Weise hier Ὀδυσσεὺς genannt wird, woran zu glauben die Worte εἶγε μὴ ὁ πῆλος κ. τ. λ., womit das Kostüm des Odysseus bezeichnet ist, mich verhindern, so hätten wir hier neben dem Hauptspieler eine zweite mit einer Nebenrolle versehene Person. Ein zweites Beispiel dieser Art ist mir freilich noch nicht vorgekommen. Jedenfalls waren solche Personen keine wesentliche Zuthat des Spieles, noch mochten sie häufig erscheinen. Aber zuweilen erhielt doch durch eine solche Nebenfigur, auch wenn sie bewegungslos blieb, das Spiel des Pantomimen erst seine volle Deutung oder doch einen höheren Grad von Anschaulichkeit. Eine Abweichung ganz anderer Art ist freilich bei Appulei. metam. X p. 252 ed. Oudend. angedeutet. Da wird gemeldet, wie in einer Griechischen Stadt das Urtheil des Paris pantomimisch aufgeführt worden. Wenigstens fünf Hauptpersonen, Paris, Mercur und die drei Göttinnen erscheinen auf der Bühne, und spielen die ihnen angehörigen Rollen. Aber die ganze Erzählung ist zu lustig und mährchenhaft, als daß man hier an ein wirkliches Factum glauben, und daraus einen Schluß für die in Rede stehende Frage ziehen könnte.

Das einzige Mittel der Darstellung, dessen sich die Pantomimen bedienten, waren die Bewegungen der Hände und der übrigen Körpertheile. Lucian. c. 60. μιμητικός ἐστι (sc. ὁ ὁρχηστής) καὶ κινήμασι τὰ ἀδόμενα δείξειν ὑπισχνέται. An der Maske, die sie trugen, waren sogar die Lippen verschlossen. Vg. Lucian. c. 29. Und in Bezug auf alle Entfernung der Sprache durch Töne wurde ihre Kunst auch wol eine muta disciplina genannt. Vg. Cassiod. I, 20. Hanc partem musicae disciplinae mutam nominavere maiores, scilicet quae ore clauso manibus loquitur et quibusdam gesti-

culationibus facit intelligi, quod vix narrante lingua aut scripturae textu possit agnosci. Daß Gesang und Musick eine nicht wesentlich zur Darstellung des Pantomimen gehörige Begleitung waren, das zeigte einst ein Pantomime dem Zweifler Demetrius durch die That, indem er ohne jene Begleitung spielte. Vg. Lucian c. 63. Alle Glieder des Körpers dienten dem Pantomimen als Bezeichnungsmittel: und durch die Mannichfaltigkeit der Geste und Bewegungen, die dadurch möglich ward, mußte sein Ausdruck eine Anschaulichkeit und Lebendigkeit gewinnen, von der wir zufolge unserer groben und sehr beschränkten Pantomimik uns kaum eine Vorstellung machen können. Daher heißt es von dem Pantomimen in der anthol. lat. I p. 622.

Tot linguae, quot membra viro! mirabilis ars est,

Quae facit articulos ore silente loqui.

In ähnlicher Weise sagt Sidon. Apollin. carm. XXIII. von zwei Pantomimen:

Coram te *Caramallus* aut *Phabaton*

Clausis faucibus et loquente gestu,

Nutu, crure, genu, manu, rotatu;

Toto in schemate vel semel latebit

Sive *Aëtias* et suus *Iason* etc.

Und nun fährt er fort, die vielen *argumenta* der Pantomimen aufzuzählen. Man sollte nun freilich erwarten, daß die Bewegungen des Auges und des übrigen Gesichtes den vorzüglichsten Bestandtheil der Pantomimensprache ausgemacht hätten. Aber dies war wenigstens nicht immer der Fall, indem der unbezweifelte Gebrauch der Masken dies unmöglich machte, und andererseits die Größe der alten Theater die Mienensprache für den größten Theil der Zuschauer unverständlich machte. Daher ist auch weniger von dem *vultus* der Pantomimen die Rede, als von dem *nutus* des ganzen Kopfes, durch den viel ausgedrückt werden konnte. Inzwischen wurde die Maske nicht immer gebraucht, und das Nie-

nensspiel mochte besonders eintreten, wenn der Pantomime seine Kunst in kleineren Kreisen zeigte. Desto hervorstechender waren die Figuren und Bewegungen der Finger und der ganzen Hand. In ihnen muß gleichsam das Alphabet der Pantomimik gesucht werden. Daher nennt ein Unbekannter bei Brundt Adesp. n. 744 den Pantomimen *ιστορίας δειξας καὶ χερσὶν ἅπαντα λαλήσας*. In gleichem Sinne wird Pylades in dem 27sten Epigramm des Antipater Thessal. ὁ παμπρόνους χερσὶ λοχευόμενος genannt. So ist auch Cassiodor V. L. IV. 51 zu verstehen: *orchistarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamor* etc.

Zur Mimik neigen die Südländer, und besonders die Italiener, mehr als jedes andere Volk, vermöge eines eigenen Instinctes, durch den sie Geste machen und verstehen, die dem minder beweglichen Nordländer unbemerkt oder unverständlich sind. Zur Probe — denn es ließe sich schon aus Reisebeschreibungen ein ganzes Register solcher Geste zusammenstellen — nur eines, das sich in Kephallides Reisen in Ital. und Sicil. Bd. II S. 354 über die Art des Italieners, durch Geste zu verneinen, erzählt findet. »Einer unserer Freunde wollte sich in einer Sicilianischen Stadt eine Scheere kaufen; trat deshalb zu einer Bude, und fragte die Besizerin, Signora, habt ihr Scheeren? Ohne einen Laut zu antworten, hob sie ganz phlegmatisch den Zeigefinger der rechten Hand und bewegte ihn ein wenig hin und her, was der erste Verneinungsgrad der Italiener ist. Gegen die wiederholte Frage, weil das Zeichen nicht verstanden wurde, gebrauchte sie den zweiten, sie schnalzte nämlich mit der Zunge, wie wir es thun, um zu tadeln; die stärker erneuerte Frage ward abermals stumm durch den stärkeren Grad der Verneinung beantwortet, der Kopf ward langsam in die Höhe und hintenüber gebogen; als er hierauf, immer noch nicht wissend, woran er sey, zum vierten Mal, etwas verdrießlich, verständliche Antwort verlangte, riß auch der stummen Sici-

Kianerinn die Geduld; sie strich wiederholentlich das Kinn, welches der vierte und letzte Grad durch Zeichen zu verneinen ist, und rief ärgerlich: ich habe es euch nun schon dreimal gesagt, daß ich keine Scheeren habe.»

Vorzüglich stark und mannichfaltig waren sie in denjenigen Geberden, durch welche sie Spott oder Verachtung ausdrückten. Eine solche Geberde oder Grimasse nannte der Römer überhaupt *sanna*; der Grieche *μῶκος*, wenn der Spott durch das Gesicht; *ἐργόμωκος*, wenn er durch andere Körperteile bezeichnet wurde. Je nachdem nun der Spott durch die Augen, Nase, Lippen; Finger oder andere Gliedmaßen hervorgebracht wird, sind in den alten Sprachen besondere Verben gebräuchlich, welche von der Häufigkeit dieser Mimik ebenso zeugen, wie die vielen Spottmasken, *προσωπεῖα τῶδαστικά*, welche Kopien der Sannionen waren. Auch hievon mögen einige Beispiele hier eine Stelle finden. Die von Persius sat. I, 40 (*rides et nimis uncis naribus indulges*) erwähnte Rumpfung der Nase, sonst auch, wie V, 94. bei Persius *sanna rugosa* oder auch wie III, 87 *nasus crispatus* genannt, war ein Ausdruck der Geringschätzung, der so ganz unbekannt auch bei uns nicht ist. Horat. I, 6, 5 sagt dafür *naso adunco aliquem suspendere*, die Griechen *συλλοῦν*. Vg. Hesych. s. v. Eine andere höhrende Geberde, durch den Zeigefinger der rechten Hand hervorgebracht, beschreibt Winckelmann W. B. II S. 58 nach einem unter den Herculianischen Alterthümern vorfindlichen Priapus = Bilde. »Dieser Priapus, so sind seine Worte, macht eine Art von Geberde, welche den Welschen sehr gemein, den Teutschen aber ganz und gar unbekannt ist. Die Figur zieht mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den Backenknochen gelegt, das untere Augenlid herunter, indem zugleich der Kopf nach oben der Seite geneigt ist; welche Geberde den Pantomimen der Alten eigen gewesen seyn muß, und von vielfacher und sinnlicher Bedeutung ist. Diese Geberde wird insgemein still»

schwelgend gemacht, als wenn man sagen wollte: hüte dich, er ist fein, wie Galgenholz; oder, er wollte mich anführen, und ich habe ihn erwischt; oder zu sagen: du kämst mir recht! das wäre ein gefunden Fressen für dich!« Drei Arten einer derberen sanna sind in folgenden Versen des Persius Sat. I v. 58 angedeutet:

O Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit,
Nec manus auriculas imitata est mobilis albas,
Nec linguae quantum sitiatis canis Appula, tendit!
Vos, o patricius sanguis, quos vivere fas est
Occipiti caeco, posticae occurrere sannae.

Die erste Art, der Storchschnabel, bestand darin, daß man hinter einem Dritten die Hände ausreckte und zusammenschlug, wie der Storch seinen Schnabel. Das sollte ein höhnischer Applaus seyn, gleichsam s. v. a. »Dich sollen die Störche beklappern, nicht aber die Menschen beklatschen!« Von diesem seltsamen *σφόρος* ist das Verb *pinsere* mit Absicht gewählt. Vg. Casaubon. zu d. St. Die zweite Art, *auriculae albae*, Gelsöhren, so genannt von der weißgraulichen Farbe des Gels oder auch von der weißen Farbe der inneren Ohrenfläche desselben, wurde hervorgebracht durch das Emporschieben und Bewegen des Fingers oder der Hand über dem Ohre, dessen Verlängerung angedeutet werden sollte. Zweifelsohn gehört die sanna des Pylades hieher, von der Sueton Octav. 45 spricht: *et Pyladem urbe atque Italia submovit* (sc. Augustus), *quod spectatorem, a quo exhibebatur, demonstrasset digito conspicuumque fecisset*. Denn das bloße Hinweisen auf denselben wäre ja zwecklos und albern gewesen. — Die letzte Art, das Ausstrecken der Zunge, bedarf keiner Erklärung. Vg. über diese drei letztern sannae die Abhandlung des Bern. Ferrarius de applaus. et acclam. lib. II c. 10 bei Graev thes. antiq. tom. VI. — Endlich zähle ich hieher diejenige Hohngeberde, welche die Griechen mit dem Worte *σκιμαλιζειν*, die Römer mit *digitum infamem*

oder impudicum porrigere bezeichneten. Mit diesem Finger ist der mittlere gemeint, den die Alten wegen seiner Ähnlichkeit mit dem männlichen Gliede auch verpus nannten (bei den Griechen *δοῦλος*), und deswegen nie mit einem Ringe schmückten. Vg. Plin. h. n. XXXIII. 1. Gegen wen sie nun diesen obscönen Finger mit Zusammenziehung der übrigen ausstreckten, von dem sagten sie gleichsam: du bist aus lauter Schändlichkeit zusammengesetzt! Vg. die Ausleger zu Iuven. X, 52. Pers. II, 33. Martial. IX, 69. Alexand. ab Al. Gen. dier. IV, 26. Einen gleichen Sinn hatte der obscöne Gest, mit dem der Kaiser Caligula den weibischen Kriegsobersten Cassius Chareea abfertigte, wenn es von ihm bei Suet. Cal. 56 heißt: Caius seniore*m iam, ut mollem et effeminatum denotare omni probro consuerat: et modo signum petenti Priapum aut Venerem dare: modo ex aliqua causa agenti gratias osculandam manum offerre, formatam commotamque in obscenum modum.* Die Art und Weise dieses Gestes erklärt Winkelmann a. a. D. nach derselben Priapusfigur so: Mit der linken Hand macht diese Figur das, was die Welschen eine Feige (weiblichen Geschlechts) *fica* nennen, welches Wort die weibliche Natur bedeutet, und wird gezeigt durch den Daum, welcher zwischen den Zeigefinger und zwischen den mittleren gelegt wird, so daß derselbe zwischen beiden, wie eine Zunge zwischen den Lippen zu sehen ist. Man nennt dies auch *far castagne*, von der Spalte, womit man die Schale der Kastanien aufschlößt, um dieselben geschwinder zu finden.« Ueberhaupt aber waren obscöne Geste sehr beliebt und mannichfaltig.

Bei einem großen Reichthum an Gesten und Mienen, welche die Natur selbst bot und erläuterte, und der höchsten Geschwindigkeit im Nachbilden alles Anschaulichen durch die Bewegungen verschiedener Körpertheile reichte man doch nicht aus bei der Darstellung der Begriffe und Empfindungen, die der sinnlichen Anschauung allzu sehr entrückt sind. Da wußte

man aber auszuhelpen durch Erfindung willkürlicher Zeichen, die von den Pantomimen durch die Bewegungen der Finger ebenso gehandhabt wurden, wie wir jetzt das Alphabet durch Schrift oder articulirte Töne anwenden. Man könnte sie in gewisser Beziehung die *λέξεις* oder *γλῶσσαι* der Pantomimen nennen. Sie vervollständigten gleichsam den großen Sprachvorrath, den die Natur erfunden, und in dessen Besitz ein Jeder war: und wurden auch wol in eigenen Verzeichnissen, worin diese Zeichen abgemalt waren, oder durch mündliche Belehrung erklärt. An dem Vorhandenseyn solcher willkürlich und nach Verabredung eingeführten Zeichen kann kein Zweifel seyn, wenn man folgende Stelle bei Augustin, doct. christ. II, 38 betrachtet. *Illa enim signa, quae saltando faciunt histriones, si natura, non instituto et consensione hominum valerent, non primis temporibus saltante pantomimo praeco pronuntiaret populis Carthagini, quid saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis theatrum talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significant, frustra totus intentus est. Appetunt tamen omnes quandam similitudinem in significando, ut ipsa signa, in quantum possunt, rebus quae significantur, similia sint. Sed quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat.* Noch deutlicher spricht von derselben Sache Cassiod. V. L. IV, 51, wo er diese Zeichen geradezu mit den Buchstaben des Alphabets vergleicht: *tunc illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit, et per signa composita quasi quibusdam literis edocet intuentis aspectum: in illaque leguntur apices rerum, et non scribendo facit, quod scriptura declaravit.*

Auf jede Weise aber blieben die natürlichen Zeichen Hauptmittel der Darstellung. So deutlich und verständlich müsse der Ausdruck eines guten Pantomimen seyn, sagt Lu.

cian, daß ohne alle Nachhilfe eines Interpreten derselbe verstanden werde. c. 62 ἐπεὶ δὲ μιμητικός ἐστι, καὶ κινήμασι τὰ ῥεόμενα δείξειν ὑπισχνεῖται, ἀναγκαῖον αὐτῷ, ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτορι, σαφήνειαν ἀσκεῖν, ὡς ἕκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ' αὐτοῦ δηλοῦσθαι, μηδενὸς ἐξηγητοῦ δεόμενον. ἀλλ' ὅπερ ἔφη ὁ Πυθικός χορηγός, δεῖ τὸν θεώμενον ὄρχησιν, καὶ κωφοῦ συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντος (τοῦ ὄρχηστοῦ) ἀκούειν. An einer anderen Stelle c. 36 nennt er dies ἡ σαφήνεια τῶν σχημάτων. Damit man aber sehe, daß diese Forderung auch verwirklicht wurde, erzählt er an jener Stelle folgende Anekdoten. »Der Rhytiker Demetrius, der unter Nero lebte, war den Pantomimen ebenso abhold, wie unser Krato, der im Dialog des Lucian den Gegner des Lycinus macht. Er pflegte zu sagen, das Spiel der Flöten und Pfeifen, das seidene Gewand und die schöne Maske des Tänzers, die den Tanz begleitenden Chorgesänge seyen es, was die Zuschauer reize und fessle: der Tanz des Pantomimen selbst sey eine unbedeutende und ganz überflüssige Zuthat. Einer der tüchtigsten der damaligen Pantomimen hörte von diesen Kritereien des eigensinnigen Rhytikers, und ohne eine Widerlegung durch Worte zu versuchen, bat er ihn, eine seiner pantomimischen Darstellungen, die er ohne Musik und sonstige Zuthat geben wollte, anzusehen und dann zu urtheilen. Der Philosoph that dies. Den Flötenspielern und dem Chore wurde Stillschweigen geboten: und nun tanzte er den Ehebruch des Mars und der Venus, die Anzeige des Sonnengottes, die Nachstellungen des Vulcan und wie er jene beide in einem künstlichen Netze gefangen nahm, und einen jeden der zuschauenden Götter, dann die verschämt thuende Venus, und den mehr fürchtenden und bittenden Mars, kurz alles was in dieser Geschichte vorkommt, in solcher Weise, daß der überraschte und im höchsten Grade ergöhte Demetrius den Pantomimen zu preisen begann. Ich höre, rief er mit lauter Stimme, was du thust, o Mensch, nicht sehe ich bloß! denn

du scheinst mit den Händen selbst zu sprechen! Ein andermal traf der nämliche Pantomime mit einem ausländischen Fürsten zusammen, der sich Geschäften halber am Hofe des Nero aufhielt, und gab in dessen Gegenwart einen Pantomimus mit solcher Deutlichkeit, daß dem Fremden, obwol er das, was gesungen wurde, nicht verstand (denn er war ein Halb Grieche) doch die ganze Darstellung verständlich war. Als nun dieser sich zur Abreise bereitete und Nero beim Abschiede ihn, was er nur wünsche, fodern hieß, sagte er: glücklich würdest du mich machen, wenn du mir jenen Pantomimen schenkest. Wozu, fragte Nero, soll dir denn der Tänzer nützlich seyn? Ich habe, erwiederte jener, Barbaren zu Nachbarn, die verschiedene Sprachen reden: und schwer ist es, immer einen Dolmetscher zu bekommen, den man bei ihnen gebrauchen könnte. Habe ich nun jenen Tänzer, so kann ich, so oft es nöthig ist, mich durch Gebärden Sprache desselben bei jenen verständlich machen.« So sehr war die klare und lebendige Darstellung des Pantomimen ihm in die Seele gedrungen. Vg. Athen. I, 20 d. wo von dem Pantomimen Memphis behauptet wird, seine Darstellungen hätten die der besten Redekünstler an Deutlichkeit übertroffen.

Außerdem verlangte man von dem Pantomimen, daß er unter mehreren Gesten, womit eine und dieselbe Sache bezeichnet werden konnte, gerade den angemessensten wählte. Zuweilen waren selbst die größten Meister in der Beurtheilung dessen, was mehr oder minder schicklich war, nicht einig. So tanzte einst Hylas, der berühmte Schüler des Pylades ein canticum, das mit den Worten τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα schloß. Um nun die Größe des Königs auszudrücken, hob sich Hylas auf den Zehen empor, gleichsam als hätte er dieselbe durch ein Längenmaaß angeben wollen. Diese Unschicklichkeit bemerkte Pylades, und rief aus der cavea: οὐ μακρόν, οὐ μέγαν ποιεῖς. Da aber verlangte das Publicum, daß er dasselbe canticum tanzen möchte. Er that dies, und

als er an die von ihm gerügte Stelle kam, stellte er den König in stillem Nachdenken vertieft dar, meinend, daß sich für einen großen Feldherrn nichts so sehr schicke, als das Denken und Sorgen für Alle. Vg. Macrob. Sat. II, 7. Lag in dem unschicklichen Gest zugleich ein Verstoß gegen die Wahrheit, z. B. in Bezug auf den Ort, die Person, Zeit u. s. w.: so entstand das, was man in der Theatersprache *ουλοικισμός* nannte. Vg. Lucian c. 80. So erzählt Philostratus p. 541. ed. Olear. von einem tragischen Aeteur, der bei dem Ausruf *ὦ Ζεῦ* seinen Arm zur Erde gestreckt, und gleich darauf bei dem Ausruf *ὦ γὰρ* seinen Blick zum Himmel erhob. Diefem habe dann Polemon, der Vorsitzer der Spiele, die mißlungenen Geste mit den Worten *οὕτως τῇ χειρὶ εὐολοίκισε* verwiesen. Doch es stehen uns noch näher liegende Beispiele zu Gebot. Derselbe Hylas, von dem ich eben geredet, tanzte einst den Oedip, nicht mit offenen Augen, wie Lessing meint, Werke B. XXIII, S. 198, sondern mit so sicherem und festem Auftreten, als wäre er kein Blinder gewesen. Diese Nachlässigkeit (*securitatem saltandi*) bestrafte Pylades sagend: *ὁ βλέπεις*. Vg. Macrob. a. a. D. Lucian sagt a. a. D. er habe einst einen Pantomimen gesehen, der die Geburt des Jupiter und die Eier des Saturnus in der Verschlingung seiner Kinder darzustellen gehabt. Derselbe sey aber, durch die Aehnlichkeit des Stoffes verführt, mit seinem Gebehrendenspiel in die Geschichte des Thyestes hineingerathen. Ein andermal sollte einer die Semele spielen, wie dieselbe vom Blitz erschlagen wird: der aber tanzte die Glaube, die doch lange nach der Semele lebte.

Eine andere Klippe, vor welcher die Kunsttrichter den Pantomimen warnten, war das allzugroße Streben nach Effect, durch welches die Tänzer leicht die Gränze der Wahrheit überschritten, und in's Uebertriebene verfielen. Dies nennt Lucian c. 82 *κακοζήλεια*, ein Fehler, dessen sich z. B. diejenigen schuldig machen, welche statt des Großen das Un-

geheure, statt des Reichen und Zarten das Weibische und Entnerote, statt der Mannhaftigkeit bäurische Wildheit darzustellen. Auch folgt c. 83, um eine Probe übertriebener Darstellung zu geben, nachstehender Theaterbericht. Ein Künstler von bewährter Virtuosität spielte einst den rasenden Ajax. Als er bis zu dem Moment gelangt war, wo die Besiegung des Ajax dargestellt werden mußte, überschritt er alles Maas seines Spieles so sehr, daß er nicht mehr einen Rasenden darzustellen, sondern selbst zu rasen schien. Er zerriß die Gewande eines von denen, die mit der eisernen Sohle den Takt schlugen; einem der Flötenspieler nahm er seine Flöte, und schlug damit den in der Nähe stehenden und sich in seinem Siege wohlgefallenden Ulysses so auf's Haupt, daß der unglückliche Held des Todes gewesen wäre, wenn nicht sein Hütchen die Gewalt des Schlages geschwächt hätte. Darauf wurde nun freilich das ganze Theater von einem gleichen Enthusiasmus befallen. Man sprang auf, schrie, warf die Kleider weg. Nämlich der große Haufen, der wenig Sinn für das Schickliche hatte, noch die Grenzen des Schönen und Hässlichen deutlich erkannte, glaubte in jenem übertriebenen Spiele die vollkommenste Darstellung des Wahnsinns zu sehen. Die Gebildeteren aber, obschon sie das Bessere erkannten, und sich des Vorfalls schämten, rügten den Verstoß nicht einmal durch Stillschweigen, sondern stimmten nothgedrungen in das Beifallsgeschrei des Pöbels ein, weil sie glaubten, daß das Geschehende eine Folge des wirklichen Wahnsinns sey, in den der Schauspieler gerathen wäre. Diesem aber genügte das noch nicht, was er auf der Scene gethan. Er stieg von der Bühne herunter, und setzte sich so wie er war, zwischen die beiden Consuln, die in der größten Angst waren, unser Ajax möchte sie, wie der in der Tragödie einen Widder, ergreifen und zerprügeln. Auch diesen letzteren Act bewunderten noch einige; Andere aber wurden stußig und befürchteten, der Pantomime möge wirklich den

Verstand verloren haben. Derselbe Künstler kam jedoch bald wieder zum Bewußtseyn, und bereute seine extravagante Darstellung so sehr, daß er sogar vor Kummer darüber, daß man ihn nicht ohne Grund des Wahnsinns beschuldigt hatte, in eine Krankheit verfiel. Bald nachher forderte die Partei der Zuschauer, die an seinem übertriebenen Spiel Gefallen gefunden hatte, ihn auf, den Ajax noch einmal in jener Weise zu geben, aber statt dessen trat er auf, und empfahl einen anderen Acteur mit dem ausdrücklichen Zusatz »es sey für ihn genug, einmal geraset zu haben.« Dieser andere nun, der sein Nebenbuhler war, gewann über ihn den Preis. Denn da er nach demselben oder doch beinahe gleichem Texte spielte: stellte er den Wahnsinn mit einer solchen Mäßigung dar, daß man sein Spiel gerade deswegen meisterhaft nannte, weil er es innerhalb der Schranken des Schicklichen gehalten, und nicht durch regellose Wuth verunstaltet habe.

Auf sinnlichen Reiz war das Spiel der Pantomimen mehr, als jedes andere berechnet. Hier fanden lüsterne Augen eine Kost, wie nirgendwo: und vielleicht war es gerade diese verführerische Seite der neuen Kunst, welche sie gleich von ihrem Entstehen an bis soweit wir ihre Geschichte verfolgen können, zur Lieblingsache des verderbten Publicums machte. Vg. Arnob. adv. gent. 4. Dies ist es auch, weshalb Iosimus I, 6 eine der Hauptursachen der Schwächung des Römischen Reichs in den Pantomimen findet. Dazu kam, daß auch meistens und vorzugsweise solche Stoffe gewählt wurden, die auf Liebe und Geschlechtslust Bezug hatten. Schon Ovid. rem. 753 klagte, daß in den Pantomimen immerfort Liebesgeschichten dargestellt würden:

Illic assidue ficti saltantur amantes,

Quid caveas, actor: quid iuvet, arte docet.

Vg. Augustin. de symb. 4. Tertull. de spect. p. 269 ed. Par. Welche Wirkungen Tänze dieser Art bei dem weiblichen Geschlechte hervorbrachten, z. B. wenn Bathyll die wol-

lustige Geschichte der Leda darstellte, das beschreibt uns Juvenal Sat. VI, 63 mit starken Zügen. Im Allgemeinen werden die gestus obsceni, motus impudici, lascivi als eine durchgängige Eigenschaft der Pantomimen bei sehr vielen Schriftstellern bezeichnet. Vg. Juven. XI, 187. Arnob. adv. g. b. wo lascivire und saltare dasselbe sind, Aristid. in salt. p. 569 ed. Nind. Augustin. civ. dei. II, 20. serm. 198. Eine besondere Art von unzüchtiger Bewegung verstand man unter den clunes crispatae oder coxendices fluctuantes. Vg. Arnob. l. l. Darin waren die Mädchen von Gades vorzüglich stark. Gerne sah man diese lendenschütternden Dirnen; aber man gewährte sich den Anblick ihrer Reize anfangs nur bei Gastmälern und lustigen Gelagen. Wie bei solchem Anblick Männer und Frauen vor Lust und Begierde vergehen wollten, darüber sehe man Juvenal XI, 151 — 57. Die Ausübung des Beischlafs selbst und die schändlichsten Arten der Unzucht, für deren Beschreibung unsere Sprache zu decent ist, wurden hier ohne Bedenken nachgebildet. Ich will, um des Schmutzes nicht zu viel zu häufen, nur eine einzige Tänzerin erwähnen, welche das was man τριβικον περι πάσσαλον nannte, in ihrem Pantomimus ausdrückte. Der Dichter Automedon hat sie in folgendem Epigramm dem Andenken erhalten:

*Τὴν ἀπὸ τῆς Ἀσίης ὀρχηστρίδα, τὴν κακοτέχνους
σχήμασιν ἐξ ἀπαλῶν κινυμένην ὀνύχων,
Αἰνέω, οὐχ ὅτι πάντα παθαίνεται, οὐδ' ὅτι βάλλει
τὰς ἀπαλὰς ἀπαλῶς ὥδε καὶ ὥδε χέρας·
Ἄλλ' ἔτι καὶ τριβικον περι πάσσαλον ὀρχήσασθαι
οἶδε, καὶ οὐ φεύγει γηραλέας ὀνυτίδας.
Γλωττίζει, κνίζει, περιλαμβάνει· ἣν δ' ἐπιτρέψῃ
τὸ σκέλος, ἐξ ἥδου τὴν κορύνην ἀνάγει.*

Ueber die Erklärung der einzelnen Ausdrücke vgl. Jacobs anthol. II, 2 p. 129 *). Später traten die Tänzerinnen oft

*) Die Tänzerin wird hier nicht als solche, sondern wegen ihrer

völlig entblößt auf die Bühne, und suchten durch alle mögliche Posturen der Schamhaftigkeit Troß zu bieten. Die berühmte Theodora, nachmalige Gemahlinn des Kaisers Justinian, mit deren schamlosen Bühnenstreichen Procop ein ganzes Buch anfüllen zu können versichert, setzte ihre reizende Gestalt in dieser Weise oft dem öffentlichen Anblick aus. Einst erschien sie ohne alle Hülle auf der Bühne, und — so fährt Procop fort — τῷ ἐδάφει κρυπία ἔκκρυτο. Ὅττες δέ τινες κρίσδας αὐτῇ ὑπερθεῖν τῶν αἰδοιῶν ἐβόηον, αἷς δὲ οἱ χῆνες οἱ ἐς τοῦτο παρεσκευασμένοι ἐτύγγανον, τοῖς στόμασιν ἐνθένδε κατὰ μίαν ἀνελόμενοι ἦσαν. Vg. das Fragm. des Procop. anecd. 9. in den Menag. III, p. 254 — 279. Den Sinn der wüsten Scene bekenne ich, nicht zu verstehen. Das weibliche Personal unter den Pantomimen, das sich oft zu solchen Darstellungen hergeben mußte, verband daher mit dem Gewerbe der Künstlerinn in der Regel noch das der Buhldirne. Jene Theodora war von ihrer ersten Jugend an, ebenso wie ihre Freundin und Kunstgenossinn Chrysomallo, zugleich eine Hetäre. Vg. Procop. anecd. p. 78. ed. Lugd. Umgekehrt wurden auch Buhldirnen aus ihren Schlupfwinkeln hervorgeholt und zu solchen Auftritten abgerichtet. Mit starken Worten klagt über dieses Gebrechen des späteren Theaters Tertullian de spect. p. 269. ed. Paris. Hoc igitur modo etiam a theatro separamur, quod est privatum consistorium impudicitiae, ubi nil probatur, quam quod alibi non probatur. Ita summa gratia eius de spurcitia plurimum concinnata est, quam Atellanus gesticulatur, quam mimus etiam per mulieres repraesentat, sexum pudoris exterminans, ut facilius domi quam scenae erubescant. Quam denique pantomimus

andern Künste gepriesen, und δοχῆσασθαι ist uneigentlich zu verstehen. Dieß scheint mir offenbar. Auch hat Jacobs in den Worten zu B. 13: laudatur autem pantomima, quod omnes affectus artis ope praeclare exprimat et imitetur, gewiß nur an die pantomimische Kunst überhaupt gedacht, wegen der diese Pantomime aber hier gerade nicht gelobt werde, wie es wiederholt gesagt ist. F. G. W.

a pueritia patitur, ut artifex esse possit! Ipsa etiam prostibula publicae libidinis hostiae in scena proferuntur, plus miserae in praesentia feminarum, quibus solis latebant, per quae omnis aetatis, omnis dignitatis ora transducuntur, locus, stipes, elogium etiam, quibus opus non est, praedicatur. Etiam taceo de reliquis, etiam quae in tenebris et in speluncis suis delitescere decebat, ne diem contaminarent. Erubescat senatus, erubescant ordines omnes. Ipsae illae pudoris sui interemtrices de gestibus suis ad lucem et populum expavescentes semel an non erubescant? etc. Daher eifern die Kirchenväter sämmtlich, so oft sie von den Pantomimen reden, gegen diese Spiele, als gegen eine Schule der Unzucht und eine Werkstätte des Satans.

Was den Gegenstand der pantomimischen Darstellung betrifft, so war derselben ein ganz bestimmter Kreis von Situationen und Handlungen angewiesen. Welche? darüber sind wir am wenigsten in Zweifel. Sie waren weder aus dem gemeinen Leben der größeren Art genommen, wodurch die Pantomimen sich scharf von den Mimen unterscheiden, noch aus jenem Kreise von Begebenheiten, wie sie die Komödie behandelt. Die Stelle bei Dio Cassius LXI, 17 καὶ ὠρχήσαντο τραγῳδίας τε καὶ κωμῳδίας ὑπεκρίναντο ist ungenauerer Ausdruck, und kann gegen die Mehrheit der Stellen nichts erweisen. Der Stoff war durchaus und immerfort aus der Mythologie entnommen, und von dieser Seite war der Pantomimus mit der Tragödie verwandt: sey es nun, daß die Darstellung nicht über eine einzelne Situation oder Handlung hinausgieng, oder durch die Verflechtung von mehreren auch dem Umfange nach das Ganze einer Tragödie wiedergab. Mögen einige bestimmtere Nachweisungen darüber hier eine Stelle finden. Als argumenta pantomimorum werden also erwähnt bei Lucian 2 die Liebesgeschichten der Phädra, Rhodope und Parthenope, bei Juvenal VI, 50 die der vom Jupiter in Gestalt eines Schwanes besuchten

Leda, bei Arnobius adv. gent. 6 und 7 die der Leda, Europa, Danaë, des Ganymed, Atys und Adonis, ebend. 4 und Lucian 63 die des Mars und der Venus, bei Macrobius Sat. II, 7 die Leiden des müthenden Hercules und des Oedip, bei Orelli inscriptt. n. 2629 die tragischen Geschichten des Jon und der Troerinnen, bei Jacobus anthol. III, 45 und 127 die Fabeln der Daphne und Niobe, und ebend. III, 1, 190 die vom Pentheus, der Agave und den Bacchantinnen, bei Sueton Ner. 54 der Turnus des Virgil. *) Eines weiteren Aufzählens bedürfen wir nicht, da Lucian in der mehrmals erwähnten Schrift von Kap. 37 bis 61 die Fabelkreise nicht nur der Griechen und Römer, sondern auch der Aegyptier, Phoenizier u. a. Völker, vom Ursprung des Chaos und den Urfängen der Welt bis auf die letzten Geschichten der Heldenzeit durchgeht, und alle diese Sagen den Pantomimen vindicirt. Dann schließt er c. 61 die lange Aufzählung mit den Worten: Συνελόντι δὲ εἰπεῖν, οὐδὲν τῶν ὑπὸ τοῦ Ὀμήρου καὶ Ἡσιόδου καὶ τῶν ἀρίστων ποιητῶν, καὶ μάλιστα τῆς τραγῳδίας ἀγνοήσει. ταῦτα πάνν ὀλίγα ἐκ πολλῶν, μᾶλλον δὲ ἀπείρων τὸ πλῆθος ἐξελὼν, τὰ κεφαλαιωδέστερα κατέλεξα, τὰ ἄλλα τοῖς τε ποιηταῖς ἄδειν ἀρεῖς, καὶ τοῖς ὀρχησταῖς αὐτοῖς δεικνύναι, καὶ σοὶ προσεξευρίσκειν καθ' ὁμοιότητα τῶν προειρημένων, ἅπερ ἅπαντα πρόχειρα καὶ πρὸς τὸν καιρὸν ἕκαστον τῷ ὀρχηστῇ προπεπορισμένα καὶ προτεταμιεμένα κεῖσθαι ἀναγκαῖον. Damit stimmt eine andere Stelle, wo die Tragödie mit den Pantomimen zusammengestellt wird, überein: c. 31. αἱ δὲ ὑποθέσεις κοιναὶ ἀμφοτέροις, καὶ οὐδέν τι διακεκριμέναι τῶν τραγικῶν αἱ ὀρχηστικαί,

*) Prudentius: Hymn. X, 221:

Cygnus stuprator peccat inter pulpita,
Saltat Tonantem tauricornem ludius —
Meretrix Adonem vulneratum scenica
Libidinosa plangit affectu palam.

πλὴν ὅτι ποικιλωτέραι αὐταί, καὶ πολυμαθέστεραι καὶ μυ-
ρίαις μεταβολαῖς ἔχουσιν. Plinius aber nennt in diesem
Bezuge h. n. VII, 54, den *pantomimus mythicus*.

Wie aber ist es zu verstehen, wenn bei Sueton Calig.
55 geradezu eine Tragödie, die auf der Bühne aufgeführt
worden, als Object eines Pantomimen bezeichnet wird: Et
pantomimus Mnester tragoediam saltavit, quam olim Neo-
ptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum occisus
est, egerat. Ebenso sagt Arnobius adv. gent. 4, daß die
Trachinierinnen des Sophokles: der Epigrammendichter Pal-
ladas aus Alexandria bei Jacobs anthol. I p. 249, daß die
Hyrnetho und die Temeniden des Euripides von Pantomi-
men gerannt worden. Wie konnte, da nur eine einzige Per-
son den Pantomimus gab, das Zusammentreten mehrerer Per-
sonen, wie endlich gar der Chor der Tragödie im Pantomi-
mus dargestellt werden?

Es wurde allemal ein eigener Text componirt, um ihn
dem Pantomimus unterzulegen. Daß dies geschah, folgt
ganz deutlich aus Lucian c. 84, wo es von einem Pantomi-
men, der den Ajax nach einem eigends dazu verfertigten
Texte tanzte, heißt: τοῦ γὰρ ὁμοίου Αἰάντος αὐτῷ
γραφέντος, οὕτως κοσμίως καὶ σωφρόνως τὴν μανίαν
ὑπεκρίνατο κ. τ. λ. Dieser Text war der Form nach von
der Tragödie sowohl, wie von der bloßen Erzählung wesent-
lich verschieden. Es wurden nämlich mit Ausschließung aller
Diverbicu und Chöre die Situationen der verschiedenen Haupt-
personen herausgehoben, und durch Monologe dargestellt.
Dadurch daß diese Monologe in einer solchen Reihe auf ein-
ander folgten, wie sie der Gang der jedesmaligen Begeben-
heit bildete, blieb das Ganze in allen seinen Theilen erkenn-
bar, zumal da die Bekanntschaft des Publicums mit der ge-
samten Mythologie hier leicht nachhelfen konnte. Dem Um-
fange nach mochte hier eine große Verschiedenheit in den Pan-
tomimen selbst stattfinden, indem sich die Darstellung auf ei-

nen einzelnen Monolog beschränken, oder, wie dies vom echten Pantomimus prädicirt werden muß, eine bestimmte Mehrheit von Monologen abmachen konnte. Wenn z. B. Bathylus die Leda tanzte: so bleibt es wenigstens denkbar, daß er nicht über den einen Act, wie Leda von dem himmlischen Schwane besucht und überflügelt ward, hinausgieng. In der Probe aber, von der Lucian 63 redet, wurde die Liebesgeschichte des Mars und der Venus durch eine Mehrheit von Situationen dargestellt. Diese Monologe nun, oder cantica, wie sie bei den Römern immerfort heißen (Gr. τὰ ἀδόμενα oder ᾄσματα) bilden den Text des Pantomimus, und werden als solche bald in der Mehrzahl bald in der einfachen Zahl von den Schriftstellern erwähnt. Macrobius II, 7 quum canticum saltaret Hylas. Cassiodor V. L. IV, 51 illa manus canorum carmen exponit. Sueton Calig. 54 desaltato cantico. Augustinus de symb. 4 cantio pantomimi. Plin. epist. VII, 24. singulos gestus cum canticis reddebant. Lucian 63 ἀνευ ᾄσματων ἐπιδείκνυσθαι. ib. 2. ᾄσμασιν ἀκολάστοις ἐναβρυνόμενον. Dieser Text war meistens in Griechischer Sprache verfaßt, da diese damals sehr beliebt war, und die Componisten desselben auch wohl ganze Passagen mehr oder minder verändert aus Griechischen Tragödien nahmen. Bei Lucian 64 ist von einem solchen Griechischen canticum die Rede, und es wird hinzugesetzt, der unter den Zuhörern anwesende Fürst aus den Gegenden des Pontus habe dasselbe nicht verstanden, weil er nur ein Halbgriecher gewesen. Bei Macrobius II, 7 werden die Schlußworte eines canticum in Griechischer Sprache: τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα angegeben. *)

*) Der Name fabulae salticae, deren Annäus Lucanus, unter Nero, in der Blüthe der Pantomimen, nach der alten Lebensbeschreibung vierzehn geschrieben haben soll, würde diesen Compositionen ganz angemessen seyn. Die Erklärungen bey Bernsdorf Poet. Lat. min. T. IV p. 589 sind sicher irrig. Die des Quetius das. T. V p. 1484, fabulae ad saltationis usum compositae, sucht nur ihren bestimmten Gegenstand.

Wenn aber geradezu eine Tragödie des Sophokles oder Euripides, wie vorher bemerkt worden, Text eines Pantomimus genannt wird, so darf man dies nicht ganz buchstäblich nehmen; sondern muß an eine eigene Bearbeitung derselben zum Behuf pantomimischer Darstellungen denken.

Diese cantica wurden auf der Bühne abgesungen, so daß sie das Spiel des Pantomimen begleiteten. Von gleichzeitigem Gesange ist Lucian's Definition des Pantomimus c. 63 zu verstehen: *κινήμασι τὰ ᾄδόμενα δειξείν ὑπισχνέται*, und gleich darauf c. 64 sagt er von einem, der die Geste sehr gut, nicht aber den Gesang verstand: *ἐθεῖτο μετὰ τῶν ἄλλων τὸν ὀρχηστὴν οὕτω σαφῶς ὀρχούμενον, ὥς καίτοι μη ἐπακούαντα τῶν ᾄδόμενων κ. τ. λ.* Ferner wird c. 63 von jenem Pantomimen, der vor dem Rhyner Demetrius tanzte, gesagt, er habe diesem versprochen, ohne Begleitung des Gesanges zu spielen. Aus letzterer Stelle folgt nun noch zweierlei. Erstens wurde der Gesang von einem ganzen Chore vorgetragen, und zwar nach dem Takte, den einer oder auch mehrere Choristen mittelst einer eisernen Sohle durch starkes Auftreten angaben. *ἡσυχίαν γὰρ τοῖς τε κτυποῦσι καὶ τοῖς αὐλοῦσι καὶ αὐτῷ παραγγέλλας τῷ χορῷ κ. τ. λ.* c. 68 wird dies Auftreten *ποδῶν κτύπος* genannt. Das Werkzeug des Taktschlägers beschreibt Libanius *Ars salt. Reisk. tom. III p. 585.* *οὗτος δὲ ἀπὸ ψιλοῦ τοῦ ποδὸς οὐκ ἂν ἀποχωρῶν εἶη. δεῖ δὲ τινα κανόνα σιδηροῦν ἀπὸ τῆς βλαύτης ὀρμώμενον ἀρκοῦσαν ἡγὴν ἐργάσασθαι.* Bei den Römern wurde es *scabillum* genannt. Vg. Böttiger, *quid sit doc. fab. e mon. etc.* p. 7. Der Taktschläger stand in der Mitte des Chores, wovon er auch wohl den Namen *μεσόχορος* erhielt. Vg. Plin. ep. II, 14. Gewöhnlicher jedoch nannten ihn die Griechen *ἡγεμὼν* oder *ἑξαρχος τοῦ χοροῦ*, vg. Libanius *adv. Tisam.* II p. 240, die Römer aber *magister chori*, vg. Ammian. Marcell. XIV, 6, 19, *wo saltatrices*, Chöre derselben und die *magistri* derselben zu-

sammen erwähnt sind. Zweitens wurde der Chorgesang von musikalischen Instrumenten begleitet. Lucian spricht c. 2 und 64 nur von den tibiais, wahrscheinlich weil diese wegen der Stärke ihres Tones als das Haupt-Instrument betrachtet wurden. Doch könnten insgemein noch mehrere andere Instrumente dazu. Deswegen wird bei Lucian c. 72 die zusammengesetzte Musik des Pantomimus πολυφωνότερον ἄκουσμα genannt, und c. 68, wo die verschiedenen Bestandtheile des Pantomimus zusammengefaßt sind, wird neben den großen Flöten (tibiae) auch noch die Rohrpfife und Cymbel genannt. καὶ ἔνεστι ποικίλην καὶ παμμιγῇ τῇν παρασκευὴν αὐτῷ ἰδεῖν, ἀλλ'ὄν, σύριγγα, ποδῶν κτύπον, κυμβάλου ψόφον κ. τ. λ. Ovid Remed. 753 fügt zu der Flöte noch Cithar- und Harfenspiel. Die Posaune und Rohrpfife kommt neben der tibia vor bei Arnobius adv. gent. 2. Allgemeiner giebt diese Mehrtheit von Tonwerkzeugen Cassiodor V. L. IV, 51 an: pantomimus. igitur, quum primum in scenam advenit, assistunt chori diversis organis eruditi etc.

Man bezweckte mit dieser musikalischen Begleitung zunächst, dem Tänzer, der in seinen Bewegungen von den Gesetzen der Rhythmik nicht abweichen durfte, Leichtigkeit und Sicherheit zu verschaffen. Libanius a. a. D. sagt von dem Taktschläger, κτύπου δὲ τοῖς ὀρχησταῖς, ὃ δαιμόνιε, μείζονος, ὃς τὰ τε τοῦ χοροῦ διοικῆσεται πρὸς τὴν χρείαν, καὶ τοῖς ὀρχησταῖς σὺμβάλεῖ πρὸς εὐρυθμίαν. Auch Lucian c. 6 zählt es unter die Vorzüge des Pantomimus, τὸ μετὰ μουσικῆς καὶ ῥυθμοῦ ταῦτα πάντα ποιεῖν, und umgekehrt wird c. 80 ein Verstoß gegen den Rhythmus mit den Worten gerügt: οἱ μὲν ἄλογα κινούμενοι, καὶ μηδὲν, ὥς φασι, πρὸς τὴν χορδὴν. ἑτερα μὲν γὰρ ὁ ποῦς, ἑτερα δ' ὁ ῥυθμὸς λέγει. Ovid Remed 753 nennt die brachia des Tänzers *numerus mota suis*. Hier war besonders der Flötenspieler von Wichtigkeit. Bathyllus gebrauchte nach der Erzählung bei Phädrus fab. V, 7 gewöhnlich den Princeps, der

dadurch sehr zu Ehren kam, so daß, als er einst ein Bein gebrochen und eine lange Zeit hindurch nicht erschien, man ihn schmerzlich vermißte. Desiderari coepit, cuius flatibus Solebat excitari saltantis vigor.

Das machte den guten Flötner freilich so übermüthig, daß er die bei seinem Wiedererscheinen dem Kaiser zugerufene Acclamation; Roma incolumis salvo principe auf sich deutete. Vg. die Erzählung dieses spaßigen Mißverständnisses bei Phädrus a. a. D. Auch mußte der Pantomime alle Geste und Bewegungen so einrichten, daß er mit der Musik anfieng, fortschritt und endete, wofür Libanius den eigenen Ausdruck συγκатаλύνειν τῇ ᾠματι gebraucht. Aber es war zugleich, wie dies der Geschmack der damaligen Menschen mit sich brachte, um Vervielfältigung der Ergözungsmittel zu thun, was in Betreff der Musik des Pantomimen selbst von Lucian c. 72 nicht abgeleugnet wird. Denn es wich der Charakter derselben sehr von der einfachen und strengen Musik der früheren Zeiten ab. Man erstrebte einerseits einen stärkeren Effect, z. B. durch die lauterschallenden Töne (das λιγνρότερον αὐλοῦ καὶ σύριγγος bei Lucian 72) oder durch das Zusammenklingen vieler Werkzeuge, der Flöten, Cymbeln, Cither, Harfe, Posaune u. s. w. Andererseits suchte man in die Modulation einen größeren Reiz zu bringen, z. B. durch die so oft erwähnten Triller, im Singen und Spielen, die τερετισμοῦματα bei Lucian 2 und 63. Dazu kam eine gewisse Weichlichkeit, die zwar dem Ohre schmeichelte, nicht aber dem Gemüthe verderblich ward. Schon Ovid a. a. D. sagte von dieser Musik: *Enervant animos citharae lotosque lyraeque, et vox et numeris brachia mota suis.* Bei Plinius im Panegy. 54 wird dieselbe mit den Worten voces effeminatae bezeichnet, und nicht ganz grundlos ist daher der Vorwurf des Krato in unserem Dialog, welcher den Orchesten ᾠμασιν ἀκολάστοις ἐναβρονόμενον nennt. Ein sehr scharfes Verdammungsurtheil spricht über die Musik der Tänzer und

Tänzerinnen überhaupt Arnobius adv. gent. 2, symphoniacas agunt et fistulatorias hic artes, ut inflandis tibiis bucculas distendant, cantionibus ut praeceant obscoenis numerositer, et scabillorum concrepationibus sonoris, quibus animarum alia lasciviens multitudo incompositos dissolvatur in motus etc.

Aus einer mißverstandenen Stelle bei Dio Cassius LXI, 17 hat Jemand folgern wollen, daß die Pantomimen in den ersten Zeiten ihres Auftretens in der Orchestra getanzet hätten. Dagegen streitet, um nur eine einzige Stelle geltend zu machen, Lucian c. 83. Von dem Tänzer, der den rasenden Ajax gab, und darüber in eine momentane Raserei gerieth, wird da gesagt, er sey heruntergesprungen (*καταβὰς γὰρ ἐς τὸ μέσον*), und habe unter den Sitzen der Senatoren Platz genommen. Also kam er doch wol vom pulpitum in die orchestra herunter. Daß aber das pulpitum für die Pantomimen bestimmt war, folgt auch aus Seneca Quaest. nat. VII, 32. *privatim urbe tota sonat pulpitum*, Worte, deren er sich bedient, um das häufige Aufführen dieser Spiele zu bezeichnen. Hinter demselben nach der Hinterwand der Scene zu war der Chor aufgestellt, wie sich aus dem Anfang der Erzählung bei Lucian a. a. O. ergibt. Die Bühne selbst scheint, da uns keine Abweichung gemeldet wird, beim Pantomimus dieselben Einrichtungen und Dekorationen, wie bei der Tragödie, gehabt zu haben. Sind die Verse 6 und 7 bei Phädrus fab. V, 7 vom Pantomimus zu verstehen: so wurden sogar Maschinerien, wie das *pegma*, in demselben angewandt. Das Auftreten des Pantomimen und den Gegenstand seines Stückes verkündete allemal ein Herold. Vg. Augustinus doct. christ. II, 38 und Dio Cassius LXI, 20, an welcher letztern Stelle ihm (freilich in Betreff des Citharöden) dasselbe Geschäft übertragen ist. So wie der Pantomime auf die Bühne trat, begann der Chor eine Art von Vorspiel, dem die Zuschauer, wenn sie einen beliebten Künstler sahen, einen lau-

ten Applaus der Aufmunterung wegen hinzuzufügen pflegten. Cassiodor V. L. IV, 51. Pantomimus igitur quum primum in scenam plausibus invitatus advenerit, assistunt consoni chori diversis organis eruditi. Dann dankte der Pantomime, und erbat sich Geneigtheit und Aufmerksamkeit. Man nannte dies *adorare*. In einem alten Epigramm (lib. IV p. 131 in P. Pith. epigr.) heißt es:

Ingressus scenam populum saltator adorat,

Sollerti spendens prodere verba manu.

Eine Sitte, die selbst der Kaiser Nero, wenn er als Citharöde auftrat, befolgte. Nach Dio Cassius LXI, 20 rief er dem Volke zu: *Κύριοί μου, εὐμενῶς μου ἀκούσατε*. Vg. Tacit. ann. XVI, 4, wo es manu venerari heißt.

Die Pantomimen erscheinen meistens in einem prächtigen Costüm. Nero trug, so oft er als saltator auftrat, allemal das Prachtgewand eines Tragöden. Vg. Entrop. VII, 14. Suetonius im Calig. 54 läßt diesen Kaiser bei seinem Abende Pantomimus in einer palla und einer tunica talaris erscheinen. Das Gewand, das sie trugen, war, um die Leichtigkeit der Bewegungen zu befördern, von Seide, und muß das Reizende ihrer Gestalt bedeutend erhöht haben. Die *ἐσθῆς Σηρικῇ* wird bei Lucian 63 ausdrücklich als Eigenthum des Pantomimen bezeichnet, und wegen der letzteren Eigenschaft heißt sie a. a. D. eine *ἐσθῆς μαλακῇ*. Bei Appulejus Apol. p. 15, wo mit dem Worte histrio im Gegensatze von tragoeus und mimus nur der Pantomime gemeint seyn kann, wird demselben das feine safranfarbige Damenkleid, die *crocota*, beigelegt. Sie trugen gewöhnlich Masken. Vg. Macrobius II, 7, wo es vom Pylades heißt: er habe die Maske abgelegt, um zu den Zuschauern zu sprechen. Ein *προσωπεῖον εὐπρεπές* theilt auch Lucian 63 dem Pantomimen zu, und noch deutlicher heißt es c. 29 *τὸ δὲ τοῦ ὀρχηστοῦ σχῆμα ὡς μὲν κόσμιον καὶ εὐπρεπές, οὐκ ἐμὲ χρὴ λέγειν. δῆλα γὰρ τοῖς μὴ τυφλοῖς ταῦτα· τὸ δὲ πρόσωπον αὐτῶν ὡς κάλλιστον,*

καὶ τῷ ὑποκειμένῳ δράματι εἰκὸς, οὐ κεκηνὸς δὲ ὡς ἐκείναι,
ἀλλὰ συμμεμνὸς· ἔχει γὰρ πολλοὺς τοὺς ὅπερ αὐτοῦ
βοῶντας.

Anfangs wurde die Pantomimik, wenigstens auf der Bühne, nur von Männern ausgeübt. Wir hören daher, wie sie sowohl weibliche als männliche Rollen gegeben. Bathylus war sogar vorzüglich stark in der Peda. Auch konnte es wol nicht anders seyn, indem eine einzige Person alle Rollen eines Stücks, also auch die weiblichen geben mußte. Lucian gedenkt in seiner Schrift noch keiner öffentlich auftretenden Tänzerinn: und die pantomimiae, von denen Seneca Consol. ad Helv. 12 redet, sind, wie sich aus dem Zusammenhange ergibt, solche, welche Römische Großen zu ihrer Privat-Belustigung in ihren Häusern hielten. Bis zu dem vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung scheinen die Tänzerinnen mit wenigen Ausnahmen die Bühne gemieden, und nur in Privathäusern ihre Kunst ausgeübt zu haben. Von da an ward es freilich anders. Ich will mich nicht auf die 3000 Tänzerinnen, von welchen Ammianus XIV, 6 spricht, berufen; denn auch in diesen könnte Jemand nur solche finden wollen, welche bloß außerhalb des Theaters auftraten. In Griechenland und vorzüglich in Byzantium bestand in diesen späteren Jahrhunderten die Sitte unzweifelhaft, daß Frauen pantomimische Darstellungen auf der Bühne gaben. Ja es behauptet der Dichter Leontius in seinem siebenten Epigramm (Jacobs anthol. IV p. 74), daß auf die Byzantinerinn Helladia gedichtet ist, daß das Weib in der Orchestik eine besondere Stärke entwickle. *Θῆλυς ἐν ὀρχηθμοῖς κρατεεὶ φύσις* κ. τ. λ. Außer dieser Helladia, die auch im 6. 8. und 10. Epigramm dieses Dichters als pantomima gefeiert wird, lernen wir als vorzügliche Künstlerinnen in dieser Gattung im 5. Epigramm die Rhodoclea, im 9. die Anthusa kennen. Ueber Theodora und Chrysomallos, die unter Justinian die Hauptzierden der Byzantinischen Bühne waren, vgl. Euidas s. v.

Damit aber Niemand einwende, daß diese Damen wol unter die mimae, die ja auch oft als saltatrices aufgeführt werden, zu versetzen seyen: so bedenke man nur dies Eine, daß der besagte Leontius epigr. 8 die Helladia den Hector, also einen pantomimischen Gegenstand darstellen läßt.

Ob die Pantomimen in Wettkämpfen aufgetreten, das könnte man bezweifeln, wenn man auf Tacian's Aussage c. 32 Gewicht legen wollte, indem derselbe den für diese Kunst im höchsten Grade eingenommenen Lycinus sagen läßt, es sey dieselbe allzu vortrefflich, als daß sie Gegenstand eines Wettkampfs hätte werden können. *εἰ δὲ μὴ ἐναγώνιος ἡ ὄρχησις, ἐκείνην φησὶ εἶναι αἰτίαν, τὸ δόξαι τοῖς ἀγωνοθέταις μείζον καὶ σεμνότερον τὸ πρᾶγμα, ἢ ὥστε εἰς ἐξέτασιν καλεῖσθαι.* Nur eine Italische Stadt, von Chalkis herkommend, in welcher die Interpreten nicht ohne Grund Neapel erkannt haben, wird ausgenommen, und in Betreff derselben eingeräumt, daß sie die Pantomimen wettkämpfend habe auftreten lassen. *ἐὼ λέγειν, ὅτι πόλις ἐν Ἰταλίᾳ, τοῦ Χαλκιδικοῦ γένους ἀρίστη, καὶ τοῦτο ὡσπερ τι κόσμημα, τῇ παρ' αὐτοῖς ἀγῶνι προστέθεικεν.* Diese Notiz widerspricht jedoch sonderbarer Weise so vielen anderen Angaben, in denen diese Wettkämpfe deutlich bezeichnet werden, daß man sie als unhaltbar aufgeben muß. Schon gleich nach dem Entstehen dieser Kunstgattung mußten die Künstler kampfsweise auftreten; denn wie könnte es sonst bei Tacitus Annal. I, 54 von August da, wo die Pantomimen des Pylades und Bathyllus erwähnt werden, heißen: *ludos Augustales tunc primum coeptos turbavit discordia, ex certamine histrionum.* Indulserat ei ludicro Augustus, dum Maecenati obtemperat, effuso in amorem Bathylli etc. Auch trat der berühmte Pylades mit seinem eigenen Schüler Hylas in solchem Wettkampf auf, wenn wir dem Zeugniß des Macrobius Sat. II, 7 trauen dürfen. *Nec Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti, et Hylam discipulum*

usque ad aequalitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde *inter utriusque suffragia divisus est*. Unter Nero, der die Vorliebe für die Pantomimen durch sein eigenes Beispiel bis zur Wuth steigerte, kam es bei der Theilnahme an den Wettkämpfen mitunter zu Thätlichkeiten, bei denen der Kaiser selbst nicht müßig blieb. Sueton Nero 26. Interdum quoque clam gestatoria sella delatus in theatrum *seditionibus pantomimorum* ex parte proscenii superiori, signifer simul et spectator aderat. Et quum ad manus ventum esset, lapidibusque et subselliorum fragminibus decerneretur, multa et ipse iecit in populum etc. Noch unzweifelhafter ist der Bericht des Plinius Ep. VII, 24, der den vom Wettkampf gebräuchlichen Ausdruck *commissio* auch auf die Pantomimen anwendet. Es heißt dort: *Miraberis et ego miratus sum, proximis sacerdotalibus ludis productis in commissione pantomimis* etc. Krönungen und Siege der Pantomimen — solche aber können ohne Wettkampf nicht stattfinden — werden angeführt in den inscriptt. lat. bei Drelli n. 2627, n. 2628 — denn der hier erwähnte Apolaustus hieronica his coronatus wird n. 2630 pantomimus genannt, — n. 2637 und 2626. Ja Cassiodor, der in später Zeit schrieb, spricht sogar von großen Parteien des Volks, durch verschiedene Farben bezeichnet, die den einen oder anderen Pantomimen beim Auftreten in Schutz genommen hätten. Vg. V. L. I, 20 und 33.

Diese Wettkämpfe aber und Siege führen noch auf eine andere verwandte Frage. Nämlich bei Drelli inscriptt. lat. n. 2629 sehen wir, von wem das dem Pantomimen Pylades gesetzte Denkmal herrührte, aus den Worten der Inschrift: *grex Romanus* posuit. Was für ein grex war dies? Spielte ja ein einziger Pantomime alle Rollen seines Stücks: wozu bedurfte es da einer Gesellschaft, wie bei den übrigen Gattungen des Drama's? Und dennoch heißt auch Sorredus Valerianus bei Drelli *Maximus pantomimorum*, und bei Gruter

inscriptt. p. 331 führt der Pantomime M. Ulpius Apolanius denselben Namen. Nicht den ausgezeichnetsten der Künstler deutete dieß Wort an; denn dafür haben die Inschriften den Ausdruck *sui temporis primus*: sondern den Vorsteher einer Gesellschaft von Pantomimen, zu denen er sich verhalten mochte wie der *archimimus* oder *magister mimorum* zu den übrigen Mimen. Nicht die Meisterschaft im Spiele gab diesem, wie dem *actor primarum partium* bei den Tragöden und Komöden, diesen Vorrang; sondern das Alter oder Uebereinkunft der Mitglieder. Die ihm untergeordnete Gesellschaft wurde auch *synodus* genannt, wie bei Drelli *insc. n. 2627*. Um nun noch einmal auf die oben besprochenen Wettkämpfe zurückzukommen, so ist wol keine Conjectur natürlicher als diese, daß die einzelnen Mitglieder eines *synodus* oder *grex* als certirend aufgetreten, und der erste Preis von dem Director der Gesellschaft ebenso gut verfehlt, als von jedem anderen Mitgliede gewonnen werden konnte. Errang nur einer, und nicht zwei zugleich denselben: so hieß ein solcher *hieronica solus*, wie bei Drelli *n. 2627*.

Von einem guten Pantomimen verlangte man besondere Eigenschaften, sowol geistige als körperliche. Ein solcher sollte weder von zu großer noch zu kleiner Statur, weder zu feist noch zu hager, und vor allen Dingen sehr geschmeidig und beweglich in allen Gliedmaßen seyn. Als in Antiochia einmal ein kleiner Pantomime den Hector tanzte, da riefen die Zuschauer: das ist Astyanax; aber wo ist Hector? Ein andermal stellte ein übergroßer Länger den Rapanus vor, und wie er Anstalten machte, die Mauer von Theben zu ersteigen. Dem riefen sie zu: Spring nur über die Mauern; denn du hast keine Leitern nothwendig. In Bezug auf einen dicken und fetten Pantomimen, der große Sprünge zu machen versuchte, sagten sie: wir bitten dich, dein Fett zu schonen. Dagegen schickten sie einem allzu Abgemagerten den Ausruf zu, womit man Kranke begrüßt: wir wünschen dir das beste

Befinden! Vg. Lucian 75—78. Für ebenso nöthig hielt man eine lebhaftere Phantasie, um sich in die jedesmalige Situation hineinzuarbeiten zu können, ein großes Gedächtniß, um den reichen Stoff der Pantomimen zu beherrschen, Klugheit und Scharfsinn, um allemal das Schickliche und Angemessene in der Darstellung zu treffen, und endlich Geschmack und Kunstbildung, um auch die begleitenden cantica und die Musik nach der besten Weise einzurichten. Vg. Lucian 35 u. 74. Dabei mußte der Pantomime durch fortgesetzte Beobachtung die Triebe und Leidenschaften der Menschen und deren Aeußerungen kennen lernen, wenn es ihm gelingen sollte, daß sich die Zuschauer in seinem Spiele wie in einem Spiegel wieder erkannten. Lucian 81. Den technischen Theil der Kunst lernte man in eigenen Schulen. Schon Pylades eröffnete eine solche, aus welcher unter anderen der berühmte Pylas hervorgieng. Vg. Macrobius sat. 2, 7. Seneca quaest. nat. VII, 32. beklagt es sogar, daß es dieser Schulen allzu viele gegeben, und auf das glückliche Fortbestehen derselben deutet noch hin der späte Ammianus XIV, 6, 19.

Vom ersten Ursprunge der Pantomimen bis tief in die Zeiten der Byzantiner hinunter zeigten die Römer ohne Unterschied des Alters, Geschlechtes, Standes eine leidenschaftliche oft an Raserei gränzende Vorliebe für dieselben. Auch der Lycinus in dem Dialoge des Lucian spricht als Enthusiast seine Apologie der Pantomimik: und wenn auch der Schriftsteller selbst nach seiner gewohnten Weise es etwas ironisch mit seinem Apologetikus meinen sollte: so sprach er doch ganz im Geiste seiner Zeit. Die Zuschauer legten ihren Beifall und ihr Entzücken auf eine so ausschweifende Weise an den Tag, daß man sie mit Recht für eine Schaar von Rasenden hätte halten können. Vg. Lucian 5. Und als einst unter Nero an einem gewissen Feste andere Theaterspiele mit Ausschließung der Pantomimen gegeben wurden: legte das Volk seinen Aerger dadurch an den Tag, daß es jene nicht einmal

mit einem mittelmäßigen Applaus beehrte. So sind die Worte des Tacitus Ann. XIV, 21 »ne modica quidem studia plebis exarsere, quia redditu quanquam scenae, *Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur*« zu verstehen. Gieng ein beliebter Tänzer über die Straße: so hatte er eine Ehren-Suite der achtbarsten Männer neben und hinter sich gehen. Vg. Plinius h. n. XXIX, 5. und Seneca ep. 47, der deshalb die *iuvenes nobilissimos mancipia pantomimorum* nennt.

Was sagten auch nicht alles die Liebhaber der Pantomimik von den wunderbaren Wirkungen dieser Kunst! die Zuschauer würden, dies meldet unser Lycinus bei Lucian 4 nicht nur wie von einem Sirenengefange bezaubert, sondern gewöhnen hier auch eine solche Kenntniß des Lebens, daß sie klüger und umsichtiger zu den Geschäften des Lebens aus dem Theater heimkehrten. Auf sie paßten die Homerischen Worte: *τερψάμενος νείται καὶ πλείονα εἰδώς*. Wer krank sey an einer heftigen Leidenschaft, z. B. der Liebe oder des Kummer, der könnte Heilung in derselben finden, und verlasse das Theater heil und froh, als hätte er den Becher der Vergessenheit getrunken. Lucian 79. Bald rühre das Spiel durch die Darstellung des Tragischen die Zuschauer bis zu Thränen (c. 79), bald enthülle es mit einer solchen Wahrheit und Tiefe das menschliche Innere, daß man mit dem größten Behagen sich selbst darin wiederfinde, und die Aufgabe des Delphischen Gottes *γνώθι σεαυτόν* gelöst zu haben glaube. Lucian 81.

Sogar in Privathäusern ließ man sich Vorstellungen von Pantomimen geben, bei Gastmälern und ähnlichen Veranlassungen. Der Kaiser August gieng mit seinem Beispiel voran. Macrobius II, 7 erzählt von Pylades, daß er im Speisesaal des Kaisers den bereits gegebenen Hercules furens habe wiederholen müssen. Wie aber zu seiner Zeit diese Sitte überhand genommen hatte, wie Männer und Frauen wetteiferten, ihr Entzücken an dem Tag zu legen, darüber drückt Seneca

Quaest. nat. VII, 32 sich so aus: at quanta cura laboratur, ut ne cuius pantomimi nomen intercidat? Stat per successores Pyladis et Bathylli domus: harum partium multi discipuli sunt, multique doctores. *Privatim urbe tota sonat pulpitum. In hoc viri, in hoc feminae tripudiant. Mares uxoresque inter se contendunt, uter det latus illis.* Plinius epist. VII, 24 erzählt von einer alten Dame, Quadratilla, sie habe sich zu ihrem Vergnügen Pantomimen gehalten, und von diesen ihren liebsten Hausgenossen in ihren Ruhestunden ergötzen lassen. Einst habe einer dieser Günstlinge eine öffentliche Vorstellung gegeben, bei der die Hausfreunde der Quadratilla zugegen gewesen, um der Dame wegen jenem zu applaudiren. Nach geendigtem Spiele seyen denn die Schmeichler heimgekehrt, um der alten Thörinn durch Wiederholung aller einzelnen Geste die Leistungen ihres Lieblings zu schildern. Noch lächerlicher ist, was Ammianus XIV, 20 von den Weibern seiner Zeit berichtet, die, was sie im Theater gesehen, zu Hause in eigenen pantomimischen Versuchen nachzuahmen sich bemühten. Et licet, quocumque oculos flexeris, feminas assatim multas spectare cirratas — adusque taedium pedibus pavimenta tergentes, iactari volubilibus gyris. dum exprimunt innumera simulacra, quae finxere fabulae theatrales. Auch fehlte es nicht an Thoren, die ihre Verehrung durch verschwenderische Geschenke an die von ihnen liebgewonnenen Tänzer oder Tänzerinnen bekundeten. Solche zweifelsohn bezeichnet Seneca Consol. ad Helv. 12, wenn er sagt, daß sie ihren freigelassenen pantomimae eine Million Sesterzen als Aussteuer schenkten. Es konnte nicht fehlen, daß auch die höheren Stände, von dieser Liebhaberei angesteckt, oft ihre Würde vergaßen. Senatoren würdigten die Pantomimen ihres vertrauten Umgangs, und besuchten ihre Häuser. Vg. Tacit. Ann. I, 77. Tänzer genossen die Liebe und Gunst fürstlicher Frauen, oft in unerlaubtem Grade, wie dies bekannt von der Kaiserinn Domitia, vg. Dio Cas.

finß LXVII, 3 und von der Gemalinn Antonins des Philosophen. Vg. Capitol. in Anton. 23.

Das Benehmen der Kaiser, die als Aufseher der Sitten wol befugt gewesen wären, dem allzuweiten Umsichgreifen dieses üppigen Spieles zu steuern, war von der Sinnesart des Volkes nicht sehr verschieden: wenn nicht eigene Laune, Grundsätze, Klugheit sie anders stimmte. August, der sonst ein heiterer Mann und besonderer Freund der Theaterspiele war, mochte freilich in diesem neuen Erzeugnisse der Ueppigkeit etwas Arges sehen, indem er nur aus Gefälligkeit gegen seinen geliebten Mäcenäs dem öffentlichen Auftreten der Pantomimen zusah. Tacit. Ann. I, 54. Indulserat ei ludicro Augustus, dum Maecenati obtemperat, effuso in amorem Bathylli. Strenge verfuhr er gegen die Künstler dieser Gattung, wenn sie sich in ihren Darstellungen zu viele Freiheiten herausnahmen. Einst ließ er auf den Antrag des Prätor's den Pantomimen Hylas in der Vorhalle seines Pallastes geißeln: und den Hylades verjagte er wegen der einem vornehmen Manne zugefügten Kränkung aus Italien. Vg. Sueton Oct. 45. Aber freilich er rief ihn bald wieder zurück, und mußte gar die Bemerkung von dem selbstgefälligen Tänzer hören, daß er durch seine Gegenwart dem Kaiser beim Römischen Volk von Nutzen sey. Vg. Dio Cassius LIV, 17. Der freudenscheue Tiberius that wenigstens etwas mehr. Er verbot es, daß Senatoren die Häuser der Pantomimen besuchten. Vg. Tacit. Ann. I, 77. Diesen kleinen Verdruß machte aber Caligula wieder gut, indem er seine Vorliebe für die Pantomimen so unverholen an den Tag legte, daß er den Pantomimen Mnestor öffentlich im Theater küßte, und jeden Zuschauer auf der Stelle geißeln ließ, wenn er, während jener tanzte, nur das geringste Geräusch machte. Vg. Sueton Calig. 55. Noch seltsamer ist, was Suetonius c. 54 von diesem Kaiser erzählt. Saltabat autem nonnunquam noctu: et quondam tres consulares secunda vigilia in palatium

accitos, multaque et extrema metuentes super pulpitum collocavit: deinde repente magno tiliarum et scabillorum crepitu, cum palla tunicaque talari prosiluit: ac desaltato cantico abiit. Und nun gar Nero! Anfangs begnügte er sich, Zuschauer und Beförderer dieser Spiele zu seyn. Vg. Sueton Ner. 26. Dann versuchte er selbst sich in solchen Vorstellungen, und zwar zuerst an abgesonderten Plätzen im Kreise und vor den Augen seiner Freunde (vg. Tacit. Ann. XIV, 15), zuletzt aber öffentlich. Vg. Sueton Ner. 21. Dio Cassius LI, 17. Eutrop. VII, 14. Auch zwang er die angesehensten Männer und die edelsten Frauen ein Gleiches zu thun, und in der nämlichen Weise zu rasen. Da sah das Volk — dies sind die Worte des Dio Cassius a. a. O. — die Nachkommen der größten Helden, der Furier, Porcier, Fabier, Valerier herunter gesunken zum infamen Gewerbe der Tänzer. Vg. Tacit. Ann. XIV, 14. Bei den ludis iuvenalibus, einer eigends von Nero zu theatralischen Darstellungen gegründeten Festlichkeit, mußte einmal sogar eine achtzigjährige Matrone, die Helia Catella als saltatrix auftreten, und manche andere, denen Alter oder sonstige Gebrechen dies nicht gestatteten, mußte wenigstens im Chore singen. Vg. Dio Cassius LXI, 19. Gegen diesen herabwürdigenden Zwang, welchen der Kaiser und Senat herbeigeführt hatten, erhob sich einst bei Gelegenheit der ludi lustrales die Stimme eines noch nicht verstorbenen Römers; aber sie verscholl, wie die eines Propheten in der Wüste. Vg. Tacit. Annal. XIV, 20. In hoher Gunst standen die Pantomimen auch bei Domitian. *) Vg. Juvenal. VII, 88. Erst der strenge Trajan verbot oder beschränkte wenigstens die Darstellungen derselben, was Plin. paneg. 46 ihm zum großen Lobe anrechnet.

*) Von Titus sagt Suetonius c. 7. Quosdam e gratissimis delicatiorum, quamquam tam artifices saltationis, ut mox scenam tenuerint, non modo fovere prolixius, sed spectare omnino in publico coetu supersedit.

Wenn aber der Panegyriker a. a. O. vom Volke sagt: idem ergo populus, ille aliquando scenici imperatoris spectator et applausor, nunc in pantominis quoque aversatur, et damnat effeminatas artes et indecoras seculo studia. Ex quo manifestum est, principum disciplinam capere etiam vulgus: so kann man daran mit Grund zweifeln. Denn wenige Jahre nachher sehen wir das Spiel wieder zu Gnaden kommen, und zwar bei dem bravsten der späteren Kaiser, Antonin dem Philosophen, der sicherlich nur dem dringenden Verlangen des Volkes nachgab. Bei Capitolinus 23 wird von ihm erzählt, daß er besondere Befehle ertheilt, die Pantomimen an besondern Tagen aufzuführen, und zwar etwas später als die übrigen Schauspiele, die an den diebus votis gegeben wurden. Diese Zurücksetzung war vielleicht noch ein Ueberrest der Trajanischen Verordnung, die in der folgenden Zeit immer mehr in Vergessenheit kam. Ueber den Heliogabal vgl. in dieser Beziehung den Herodianus IV, 3. 7. Unter Constantius aber und Gallus geschah zu Gunsten der Pantomimen etwas Außerordentliches. Wegen einer bevorstehenden Hungersnoth, sagt Ammianus XIV, 6, 19, wurden alle Fremden, auch alle Redner, Dichter, Lehrer der freien Künste aus der Stadt entfernt; aber drei tausend Tänzerinnen mit eben so vielen Chorsängern hielt man zurück. *) Nicht anders handelten selbst die späteren christlichen Kaiser. Theodosius sorgte, wie wir aus einem Briefe bei Cassiodor V. E. I, 21 sehen, sehr angelegentlich für die Pantomimen, und gab dem Stadtpräfecten eigene Instructionen, wie ihnen die zur Aufführung ihrer Stücke nothwendigen Plätze sollten angewiesen werden. Auch war es ja unter Theodosius, als Arnobius adv. gent. 4 es bejammerte, daß der Senat und alle Magistrate sich im Schauspielhause versammelten,

*) Damals lieferte Cäsarea die besten Pantomimen. S. die Orbis Descript. in M. Mais Auct. class. T. 3 p. 396 c. 19. F. G. W.

um Pantomimen zu sehen. In Justinian's Zeiten hatten die ausschweifenden Darstellungen der Pantomimen wol ihr Höchstes erreicht; aber die einzige beschränkende Verordnung, die der Kaiser nach einer früheren Bestimmung des Arkadius in sein Gesetzbuch aufnahm, lautet dahin, daß Bildsäulen oder sonstige Abbildungen der Pantomimen nicht an öffentlichen Plätzen oder gar neben den Statuen der Kaiser stehen, sondern höchstens im Eingang des Circus oder auf dem Proscenium des Theaters Platz haben sollten. Vg. cod. XI. tit. 40. 4.

In dem übrigen Italien, ja in dem ganzen Römischen Reich fand die verführerische Kunst dieselbe willkommene Aufnahme, wie in den Hauptstädten Rom und Byzantium. Manche Inschriften sprechen noch jetzt für das Daseyn derselben an vielen Orten außerhalb Roms. Nicht nur in dem prächtigen Präneste, dessen Bürger den Sieg des Pantomimen M. Aurelius Agilius durch Denkmal und Inschrift verewigten (vg. Drelli inscriptt. n. 2627 und Gruter. inscriptt. 330 n. 3, wo Sieg und Krönung desselben in Canuvium erwähnt ist), sondern selbst in dem rauhen Samniterlande ergöhte man sich an pantomimischen Vorstellungen. Vg. die Inschrift bei Drelli n. 2626, in welcher die colonia Telesia den Sieg des Pantomimen L. Rebellius Renatus unter der Regierung des Antoninus Pius meldet. Aber ganz vorzüglich blühte diese Kunst in dem lebensfrohen lustigen Campanien. Von dem Aufenthalt einer Pantomimen-Gesellschaft in dieser Stadt spricht die Inschrift bei Gruter. p. 313 n. 8. Hier heißt Apolaustus *Augustalis* (sc. pantomimus) *Capuae Maximus*. Ueber Pompeji, woselbst Phylades spielte, vg. Drelli n. 2530. Und von der Stadt Neapel, als einer ganz besonderen Pflegerinn der Pantomimen-Kunst, ist die Rede bei Lucian c. 32. Weiterhin hegte Griechenland und besonders Byzantium — als bekannt bedarf die Sache keines besonderen Beweises — diese Kunst bis in die spätesten

Zeiten hinunter. Selbst in dem benachbarten Illyrien blieb sie nicht unbekannt. Einer Inschrift bei Gruter. p. 332 n. 4 zufolge gab auf dem Theater zu Antipolis der Pantomim SeptatRIO zwei Tage hindurch Vorstellungen, und erhielt großen Beifall. Die Einwohner von Antiochia in Syrien waren sehr verwöhnte, und daher krittlich Beurtheiler der Pantomimen, wenn man aus der Erzählung bei Lucian 78 einen Schluß ziehen darf. Augustinus endlich de doctr. chr. II, 38 spricht von den Pantomimen als Spielen, die zu seinen und seiner Väter Zeiten in Afrika und namentlich in Karthago gegeben wurden.

Die spätere Literatur der Römer hat uns zwar kein Verzeichniß berühmter Pantomimen hinterlassen; aber bei den Schriftstellern aller Art findet sich doch so mancher dieser Künstler angeführt, daß man mit ziemlicher Vollständigkeit einen solchen Katalog für die verschiedenen Zeiten zusammensetzen könnte. Hier genüge es, nur von einigen der vorzüglichsten Pantomimen Kunde gegeben zu haben. Wir eröffnen die Reihe mit Pylades, den auch das Alterthum selbst am höchsten gehalten zu haben scheint. Er lebte, wie bereits oben bemerkt worden, unter August, war aber seiner Herkunft nach ein Cilicier, aus dem Flecken der Mistharnen. Vg. Suidas s. v. Pylad. und Eusebius chron. 155. Die Erfindung der Pantomimikunst wird bei Athenäus I p. 20 e. f. ihm und dem Bathyllus gemeinschaftlich zugeschrieben: τοῦτον τὸν Βάθυλλον φησιν Ἀριστόνικος καὶ Πυλαδὴν, ὃς ἐστὶ καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικὴν ὀρχήσιν συστήσασθαι κ. τ. λ. Damit läßt sich die etwas unbestimmte Notiz bei Zosimus Hist. I p. 4 vereinbaren. Dagegen nennen ihn Suidas und Eusebius den alleinigen Erfinder. Woraus wir freilich nichts zu seinem Vortheil folgern wollen, da Athenäus einen älteren Gewährsmann für seine Angabe nennt. Eher mag man es hervorheben, daß er eine Schrift über seine Kunst hinterlassen, wie

aus Athenäus a. a. D. und Suidas hervorgeht. Daß er schon als Griechen die Tanzkunst ausgeübt, läßt sich aus dem früher besprochenen Umstande schließen, daß er durch Anwendung griechischer Orchestik das neue Römische Spiel vervollkommnete. In seiner Darstellung waltete die Würde des tragischen Tanzes vor. Athenäus a. a. D. sagt von ihm: ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὄρχησις ὀγκώδης, παθητικὴ καὶ πολυκόπος. Die nämlichen Worte finden sich bei Plutarch symp. VII, 8, nur daß hier statt des letzten *Adjectiv*s πολυπρόσωπος steht, d. h. in einem und demselben Stücke viele Personen spielend, womit ein besonderer Vorzug des Pantomimen angedeutet wurde. Deshalb wollte Jacobs Anthol. II, 1 p. 308 letztere Lesart auch bei Athenäus substituirt wissen. Auch nennt ein Dichter in Brundis Anal. T. II p. 127 den Pyklades ὁρᾷ κατὰ τραγικῶν τέθρμα μουσολῶν. Versuchte er sich daher dann und wann in Darstellungen, welche komische Leichtfertigkeit nothwendig machten, dann war er sich selber nicht mehr ähnlich. Seneca declam. epit. 111. praef. Et ut ad morbum te meum vocem, *Pyklades in comoedia*, Bathylus in tragodia multum a se aberant. Unübertrefflich war sein Spiel, wenn der Gegenstand das höchste Pathos und die ungestümste Begeisterung erheischte. So gelang ihm vorzüglich die Darstellung des Bacchus und der Bacchantinnen nach der bekannten in der Euripideischen Tragödie behandelten Fabel. Antipater von Theffalonich verherrlichte ihn wegen eines solchen Tanzes im 27. Epigramm. Andere tragische Rollen, wie z. B. der Ion, die Troerinnen, werden als von ihm gespielt bei Gruter. inscriptt. p. 1024, 5 bezeichnet. Er war sich seiner Vorzüge im höchsten Grade bewußt, und ertrug ebenso ungern Tadel, als er geneigt war, seine Verdienste herauszustreichen. Hieher gehört die Anekdote bei Macrobius Sat. II, 7. Quum in Herculem furentem prodisset, et nonnullis incessum histrioni convenientem non servare videretur: deposita persona ridentes incre-

puit: *μωροί, μαινόμενον ὀρχοῦμαι*. Hac fabula et sagittas iecit in populum. Eandem personam quum iussu Augusti in triclinio ageret: et intendit arcum et spicula misit. Neque indignatus est Caesar eodem se loco Pyladi, quo pop. Romano fuisse. Hic, quia ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud maiores viguit, et venustam induxisse novitatem: interrogatus ab Augusto, quae saltationi contulisset, respondit: *αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν, ὁμαδὸν τ' ἀνδρωπών*. Pylades that sehr viel für die Ausbreitung der neu erfundenen Kunst. Er muß eine Menge Schüler gebildet haben, wofern die Stelle bei Seneca Quaest. nat. VII, 32 nicht übertrieben ist. Stat per successores Pyladis et Bathylli domus: harum partium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitum. Einer seiner berühmtesten Schüler war *Hylas*, von dem ich bereits erzählt habe, wie er wegen verfehlter Geste von seinem Meister zurechtgewiesen worden. Dazu kommt, daß Pylades seine Leistungen auf die Hauptstadt nicht beschränkte. Berstehe ich die Worte: honoratus ab civitatibus splendidissimis Italiae in der gleich anzuführenden Inschrift richtig: so gab er Vorstellungen in den meisten Hauptstädten Italiens. Daß er namentlich in *Pompeji* aufgetreten, folgt aus einer Inschrift bei *Drelli* inscript. n. 2530, die in dieser Stadt aufgestellt worden zum Andenken an die Apollinarien, an denen außer anderen Spielen auch Pantomimen gegeben worden. Hier wird Pylades ausdrücklich erwähnt. Ueber sein übriges Leben ist wenig bekannt. Dem Suetonius Octav. 45 zufolge verjagte ihn einst August aus Stadt und Land, weil er einen Römischen Großen auf der Bühne verhöhnt hatte. Aber *Dio Cassius* LIV, 17 erzählt die Sache anders, indem er die Verbannung als Folge eines zwischen Pylades und Bathyllus entstandenen Zwistes betrachtet. Auch setzt letzterer hinzu, es habe ihn der Kaiser dem Volk zu lieb bald wieder zurückgerufen. Von da an muß er bis zu seinem Tode größtentheils in Rom gelebt

haben. Nach seinem Tode setzte ihm eine Gesellschaft Römischer Pantomimen ein Denkmal, dessen Inschrift noch erhalten ist. Bemerkenswerth sind besonders folgende Worte: *Py-ladi pantomimo honorato a splendidissimis civitatibus Italiae grex Romanus ob merita eius tit. memoriae posuit. Vg. Gruter. 1024. 5.*

Zeitgenosse und Nebenbuhler des Pylades war Bathyl-lus. Einen Alexandriner nennt ihn Athenäus I p. 20 f. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er ein Freigelassener des Mäcenat. Wenigstens heißt er bei Seneca *controv. praef. 5. Bathyllus, Maecenatis* (sc. libertus). Der wollüstige Mäcenat liebte den schönen Sklaven, vielleicht etwas ungebührlich; denn die Worte des Tacitus *Ann. I, 54. Maecenas effusus in amorem Bathylli* lassen etwas der Art vermuthen. Olimpischer stellt Dio Cassius *LIV, 17* dies Verhältniß dar, indem er ihn *Μακρήναι προσήκοιτα* nennt. Von seinen Schicksalen ist weiter nichts bekannt, als daß er mit seinem Kunstgenossen Pylades in Zwietracht lebte, bei der es an heftigen Aeußerungen nicht gefehlt haben mag, indem Pylades einmal wegen derselben aus der Stadt gejagt wurde. Vg. Dio Cassius a. a. O. Ihm wird, wie bereits bemerkt worden, mit Pylades gemeinschaftlich die Erfindung der Pantomimik zugeschrieben. Der Charakter seines Spieles war jedoch von dem des Pylades sehr verschieden. Er stellte gern und mit Glück das Zarte und Reizende dar. Daher nennt ihn Juvenal als Tänzer der *Peda mollis* Bathyllus. Gab er dieses Stück, so kannten die weiblichen Zuschauer in ihrem Entzücken keine Gränze. Nicht anders verstehe ich das 47ste Epigramm des Erinagoras, wenn er dem Bathyll *χεροῖν χαίρες* beilegt. Damit stimmt endlich das Urtheil des Athenäus I p. 20 f. überein, der im Allgemeinen die Orchestik des Bathyll *ιλαρωτέρα* nennt, wobei weniger an komischen als an reizenden und gefälligen Tanz gedacht werden muß. Versuchte sich dagegen Bathyllus in tragischen

Pantomimen, so gelang sein Spiel nicht sonderlich. Vg. Seneca declam. epit. III. praef. Wie damit aber die Angabe des Athenäus a. a. O. τῆς δὲ κατὰ τοῦτον (sc. Μέμφιν τ. παντομ.) ὁρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρῶτος γέγονε Βάθυλλος κ. τ. λ. zusammengereimt werden soll, ist nach dem Gesagten schwer zu verstehen; zumal da in dem nämlichen Zusammenhange und einige Zeilen nachher das Prädicat ἑλωτέρω den Pantomimen des Bathyllus beigelegt wird. *) Das Publicum stellte ihn ebenso hoch als den Pylades. Vg. Seneca quaest. nat. VII, 32. Von diesem Gesichtspunkte aus sind auch die Verse V, 222 bei Persius zu deuten: nec quum sis cetera fossor, Treis tantum ad numeros saturi moveare Bathylli; an welcher Stelle die allgemein bekannte Meisterhaftigkeit des Bathyllus in taktmäßiger Bewegung einen Kontrast mit der plumpen Schwerfälligkeit eines rohen Bauern bilden soll. Es scheint sogar der eine und andere ihm den Vorzug gegeben zu haben. Demnach sagt Jemand bei Seneca contro. praef. 3. Si Thrax essem, Fufius essem: si pantomimus essem, Bathyllus essem. — Man hat mehrere Monumente, die sich auf den Bathyll beziehen, in dem columbarium der Livia an der linken Seite der via Appia gefunden. Darunter befinden sich z. B. seine Graburne, eine Bildsäule den Bathyll vorstellend, mit einer dazu gehörigen Inschrift. Vg. Ficoroni de larv. scen. p. 8.

Auch sey dem Pantomimen Paris hier ein Plätzchen vergönnt. Es gab zwei Künstler dieses Namens. Der ältere und minder berühmte war ein Zeitgenosse des Kaisers Nero. Dieser war ein Freigelassener der älteren Domitia, der Lante des Nero; stieg aber bald so sehr in der Gunst des Kai-

*) Plutarch Symposiac. VII, 8, 3. Αποπέμπω δὲ τῆς ὁρχήσεως τὴν Πυλάδιον, ὁγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον οὖσαν· αἰδοῦ δὲ τῶν ἐγκωμίων ἐκείνων, ἃ Σωκράτης περὶ ὁρχήσεως διῆλθε, δεχόμεναι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πῆξαν τοῦ κόρυδακος ἀπτομένην, Ἥχον; ἢ τινος Πανός ἢ Σατύρου σὺν Ἑρωτι κωμάζοντος, ὑπόρχημά τι διατιθεμένην. Cf. Casaub. S. P. I, 4 p. III. F. G. W.

ferß, daß er bei dessen geheimen Vergnügungen und Unternehmungen sein vertrautester Genosse wurde. Vg. Tacit. ann. XIII. 19. 22 und 27. Später änderte sich freilich dieß Verhältniß; denn nach Einigen (vg. Sueton Ner. 54) ließ ihn dieser Tyrann hinrichten, weil er einen gefährlichen Nebenbuhler in der Orchestik an ihm fand; nach Anderen deswegen, weil er sich nicht hatte anschicken wollen, dem Fürsten die Pantomimentkunst zu lehren. Vg. Dio Cassius LXIII, 18. Von diesem nun muß durchaus unterschieden werden der jüngere Paris, der unter dem Kaiser Domitian lebte. Er war der vorzüglichste Pantomime seiner Zeit, und galt ohne Widerrede als der Liebling des damaligen Publikums. Daher nennt ihn Martial in dem unten folgenden Epigramm *urbis deliciae* und *Romani decus theatri*. Dadurch gewinnt auch eine Stelle bei Juvenal ihr gehöriges Licht. Nämlich VI, 51 ist von einer edeln Dame die Rede, die, um mit einem liebgewonnenen Schauspieler zu entlaufen, es über ihr Herz bringen konnte, ihre Heimat, ihren Gatten und ihre Kinder zu verlassen: und dann fährt der Dichter, um die größte Aufopferung zu bezeichnen, so fort:

Utque magis stupeas, ludos Paridemque relinquit!

Wie viel mußte der Mann bei den Damen gelten! Paris erwarb sich große Reichthümer, mit denen er jedoch nicht kargte, besonders wenn es darauf ankam, einen armen hungernden Dichter zu unterstützen. Als einen solchen bezeichnet uns Juvenal VII, 88 den Declamator Statius, der dann und wann in bittere Noth gekommen zu seyn scheint; aber bei dem Pantomimen Paris, dem er seine poetischen Erzeugnisse zum Verkauf brachte, Rettung fand.

Auditur (sc. Statius), sed quum fregit subsellia versu,

Esurit, intactam Paridi nisi vendat Agaven.

Auch galt der Mann eine Zeit lang schrecklich viel bei Hofe. Durch ihn wurden Soldaten befördert, Dichter in den Ritterstand erhoben, sogar die Würde eines praefectus oder

tribanus mußte der vielgeltende Künstler zu beschenken, wenn er durch gelungene Darstellungen günstige Augenblicke bei Kaiser und Kaiserinn hervorgezaubert hatte. Denn so fährt Juvenal fort:

Ille et militiae multis largitur honorem,
Semestri vatum digitos circumligat auro.
Quod non dant procures, dabit histrio: tu Camerinos
Et Baream, tu nobilium magna atria curas!
Praefectos Pelopeia facit, Philomela tribunos.

War er der Günstling aller Damen: so that die Kaiserinn Domitia diesmal ein Aeußerstes, sie verliebte sich in den Paris bis zum Sterben. Paridis amore deperditam nennt sie Sueton Domit. 3, und dasselbe Verhältniß ist angedeutet bei Aurel. Vict. Caes. XI, 7 und epit. XI, 1. Als aber endlich der Kaiser Ehebruch gewährte, da trieb er keinen Spaß. Vorläufig entfernte er die Kaiserinn vom Hofe, und den Pantomimen erbotete er mitten auf der Straße. Vg. Sueton a. a. O. und Dio Cassius LXVII, 3. Ja sein Groll war so fürchterlich, daß er selbst diejenigen, welche die Stelle, auf der der geliebte Künstler gefallen war, mit Salben und Blumen bestreuten, hinrichten ließ. Vg. Dio Cassius a. a. O. Auch ließ er einen Schüler des Paris, der seinem Meister sehr ähnlich war, umbringen, aus Argwohn, jener möchte noch leben. Vg. Sueton Domit. 10. In der Folge wurde das Andenken an diesen Liebling der Bühne auf mannichfache Weise wieder aufgefrischt. Martial dichtete auf ihn dieses vielsagende Epigramm lib. XI, 11.

Quisquis Flaminiam teris viator,
Noli nobile praeterire marmor.
Urbis deliciae salesque Nili,
Ars et gratia, lusus et voluptas,
Romani dolor et decus theatri
Atque omnes Veneres Cupidinesque
Hoc sunt condita, quo Paris, sepulcro.

Ein Grabmal stand also an der Flaminischen Straße. Vielleicht war auch dort das Bildwerk und die Inschrift, die ihm Athenodorus Zysticus setzte. Vg. Gruter. inscriptt. p. 332.

Außer diesen glänzt noch mancher Name; obwohl die Kunde über das Leben und die Leistungen der Einzelnen dürftiger ist. Noch in die letzten Zeiten des August gehört der Pantomime Hylas. Er war ein Schüler des Phylades; gelangte aber bald zu einer solchen Meisterhaftigkeit, daß er mit seinem Lehrer wetteifern konnte, und das Volk in seinen Urtheilen über den Vorzug des einen oder des andern getheilte Ansicht war. Vg. Macrobius Sat. II, 7. Auch Sueton Octav. 45 erwähnt ihn, um an seinem Beispiele darzuthun, daß August selbst die berühmtesten Schauspieler mit entehrenden Strafen nicht verschont habe. Ob aber der bei Lucian 63 angedeutete Pantomime, welcher den Liebeshandel des Mars und der Venus getanzte, dieser Hylas gewesen, wie Jacobs Animadv. anthol. II, 1 p. 308 vermuthet, ist unsicher. Großen Ruf muß auch der unter Caligula blühende Mnesther gehabt haben. Nach Sueton Calig. 55 liebte ihn der Kaiser so sehr, daß er ihn im Theater vor allen Menschen küßte. Kurz vor dem Tode dieses Tyrannen tanzte Mnesther bedeutungsvoll dieselbe Tragödie, welche einst der Grieche Neoptolemus bei den Spielen aufführte, an denen Philipp von Macedonien getödtet wurde. Vg. Sueton Calig. 57. In viel späterer Zeit, waren Saramallus und Phabaton hoch berühmt. Sidon. Apollin., der im fünften Jahrhundert lebte, gedenkt carm. XXIII v. 267 ihrer in einer Weise, die uns auf den weitverbreiteten Ruhm derselben schließen läßt. Phabaton wird sonst nirgendwo erwähnt. Den anderen bezeichnet Malal. chron. tom. II p. 98 als einen Zeitgenossen des Kaisers Zeno I, und als einen Griechen. Seine Vorzüge werden auch bei Aristaenet. epist. I, 26 besprochen.

E. J. Gryf ar.